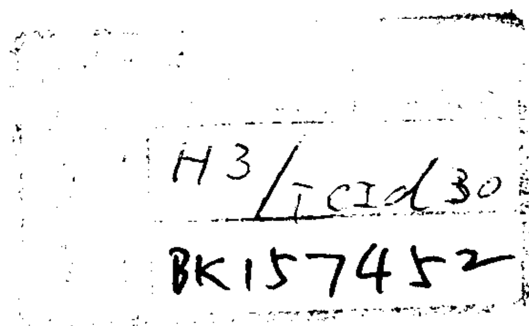


目　　次

第一章　调　　性

第一节　功能序列①

至今二百多年来的音乐，都是有调性的音乐。就音乐家而论，就是从巴赫(J.S.Bach)、亨德尔(Händel)以前的时代开始，以至围绕着海顿(Haydn)、莫扎特(Mozart)、贝多芬(Beethoven)三大星座的维也纳古典乐派，以舒柏特(Schubert)、舒曼(Schumann)、肖邦(Chopin)时代为中心的浪漫派，以及以瓦格纳(Wagner)、李斯特(Liszt)、布鲁克纳(Bruclkner)等一派为代表的后期浪漫派等等作曲家的所有音乐作品，都是有调性的音乐，换言之，就是在大调或小调上建立主调的音乐。更进一步说，就是按功能序列法则构成的音乐。也就是凡属于这个时代的作曲家及遵守这一原则的现代作曲家所写的乐曲，总是有一定调性的。假若以C大调或c小调为例，它的主和弦c、e、g或c、♭e、g，无论在旋律中或和声中，都以它作为这一乐曲的中心和弦，并以此为开始和结

---

① "功能序列"的原文"Kadenz"，在我国多译为终止形。但在这里的含义，已非狭意的终止形所能含蕴，它已成为乐曲创作中和声的结构方式，故译成"功能序列"，以区别于终止形。但根据本书中对这一词汇所使用的具体含义不同，个别处仍译为终止形。——译者

尾。而和声进行，也是以属于这一调性的属和弦及下属和弦，围绕着这中心和弦排列成Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ，或以与它相类似的方法排列，或以其中部分和弦如Ⅰ—Ⅴ—Ⅰ的进行，或以其它一切变化和弦及代用和弦，或以省略的形式及延长发展的形式来完成无穷的发展。这就是现在所要论述的功能序列。

所谓“Kadenz”，在我国一般译作“终止”或“终止形”，虽然参照现在市场上所出售的五、六种音乐辞典，也找不到更为透彻的解释，然而这种解释没能充分说明其本质。原来在音乐中“终止形”的起源，实可追溯至十二世纪，它原来是指各种终止形而言。随着时代的推移，在音乐中终止形所起的作用，逐渐增加了它的重要性。特别是从拉莫(Jean philippe Rameau, 1683—1764)以来，音乐都是依照功能序列法则写成。音乐的表面组织，实际上就是用功能序列的连锁所构成。它贯串在近二百多年长期的音乐中，无论在对位法、和声学及旋律作法中，功能序列都已成为它的基础及骨干，所谓“功能序列”甚至可说它已成为音乐现象的本身。

1. Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ的功能序列

功能序列最自然的基本形式，是以三个正三和弦如下例排列的和声组织。

例 1



这种排列在理论上、音乐心理学上，都是最合理的形式，现

将其理由说明如下。

在所有的调性中，都拥有如下两种不同的潜在力量：其一是不动的稳定性力量，也就是稳定在既定调中的力量，一旦产生调性，它将持续到底，即使一时离开原调也仍要回至原调的力量；另一种是流动性或进行性力量。犹如水向低处流动一样，有被固定的某一方向，或作为其目的向自然方向活动的力量。这是与前者相反的力量，没有它就不成其为音乐了。

a）**稳定性力量。** 假如现在不知从何处突然发出了C音，在一个有音乐修养的人听到后，为之进行和声处理时，虽然可以把这C音当做其它许多调性的第二音考虑，也可做为第三音或第四音等考虑，但他必然将它当做是以这一音为主音的该调的第一个音；在这一音上构成的三和弦，必然看做是该调的主（大）三和弦。（但也有少数人，把这所给的C音，感觉为某调中的五音。）所以使他歌唱某旋律时，必然无意识地以C大调唱出，这种无意识的潜在性，就称之为稳定性。

b）**流动性或进行性力量。** 与a相反的第二种力量就是向某方向移动的倾向性力量，这主要是以泛音理论作为基础的。例如在C音上产生的第七次泛音与主音构成小七度，如下例：

例 2



这样奏出一次的C音，伴随它发出的还有八度上的c、g、c¹、

e^1、g^1、及$^\flat b^1$等泛音，这可以用钢琴简单地做一下实验，若是敏感的耳朵，谁都可以听出。

然而，第七次的泛音$^\flat b^1$与主音C构成小七度音程，这是需要解决的不协和音程，这些由泛音构成的c、e、g、$^\flat$b七和弦，已不应属于C大调的和弦，在理论上它具有F大调V_7和弦的作用。它必然应该按低音作四度上行，第七音作级进下行而进行解决。按和声原则，应该解决到f、a、c和弦，即应该解决在第四级和 弦上。

这样的和声进行，是最自然而又强有力的进行。这种低音的强进行，称之为"Starke Baβschritte"，关于强进行，后面还要讲到。

"低音的强进行"—正确的说法应称为和声的强进行—是在功能序列中的基本进行，由此我们得到了最初的Ⅰ—Ⅳ的进行。但是若这种进行性的力量发挥无限的作用时，把由解决而得到的第二个和弦f、a、c作为主调，也许还可以进行到新调的四级和弦。因为在新的f、a、c和弦中，做为其主音f的泛音，产生了它的小七度$^\flat$E，为此，就当然应该作为第三次和弦进行到$^\flat$b、d、f和弦。但是，在这种情况下，假定的$^\flat$b、d、f和弦，不是属于C大调的和弦，曾一度产生的C大调调性，具有类似水的表面张力那样的力量，因此，若无更大的外力，这表面张力是不会被破坏的。这就是上述的第一种力量——"稳定性的力量"；一旦产生了C大调调性，是以c、e、g和弦作为主和弦，其它的和弦全都承受这种力量的支配，从属于主和弦。换句话说，若把第二次产生的f、a、c和弦，看做是C大调所属的和弦，即被当做是第Ⅳ级的和弦，没有正当理由不能再把它当做其它调的中心和弦，同样理由，已经做为主和弦而产生的c、e、g和弦，也不能被解释为从属于其它调的和弦。

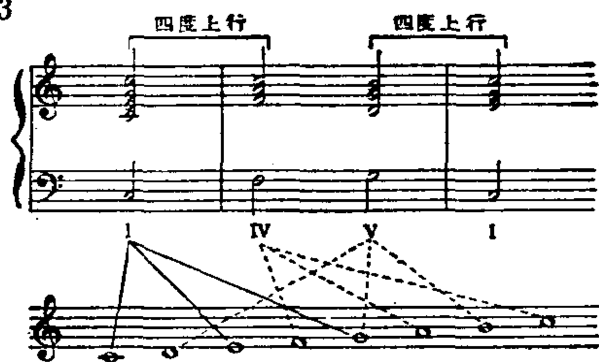
基于上述理论，进至f、a、c的和弦，必须再返回到c、e、g和弦。因此，也就是说若作为第三次和弦弹奏C大调的Ⅰ级和弦时，就得到了它的完整的Ⅰ—Ⅳ—Ⅰ这样的功能序列。可是如果这样，从Ⅳ—Ⅰ的进行，由于其低音是四度下行，就没有从Ⅰ进行至Ⅳ时那样自然，因而便不能得到满足的终止感。

诚然，这样的Ⅰ—Ⅳ—Ⅰ的功能序列，叫做变格终止，在教会音乐及浪漫派音乐中，起过很大作用，关于这些在后面还将论述。

为了把这开始滚动的球，通过最自然而合理的途径，使它返回到原来的位置，并达到令人满足的终止，就必须采用基于泛音理论的四度进行。因此，继Ⅰ—Ⅳ之后便出现了属和弦，以Ⅴ—Ⅰ的形态完成四度上行的终止。这样，主和弦c、e、g就形成了开始和终止的形式。

如同上例便得到了Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ的功能序列。通过Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ这三个正三和弦的弹奏，如上例图解所示，可以把C大调所属的音名全部使用殆尽，因此，进入Ⅰ的结尾当得到满足的终止感。

例 3



按以上说明，Ⅰ—Ⅳ，Ⅴ—Ⅰ的进行，已用泛音原理得到了论证，但关于Ⅳ与Ⅴ的连接尚未说明。由于这一连接主要应看做是偶然的连接，是根据第一种调性力量，为了通过合理而通顺的途径回到原出发点，而产生的连接。其证据就是，若把Ⅳ—Ⅴ这两个和弦的前后，不接以Ⅰ和弦，而把它移入其它调中弹奏时，则看不出它们有任何的相关，而且也完全丧失了在功能序列中出

现的那种有机作用。

然而，若想把这两个没有关连性的和弦，较圆滑的连结起来，如同下例，在两者之间插入一个四六和弦即可。这个插入的和弦虽是Ⅰ的转位和弦，而低音g与主音C之间的四度音程却是要求解决的不协和音程，结果，就成了Ⅴ级的预备和弦而发挥作用。有了它，可使各声部的旋律进行得流畅，并且全部的重音(Akzent)也得到了规整。

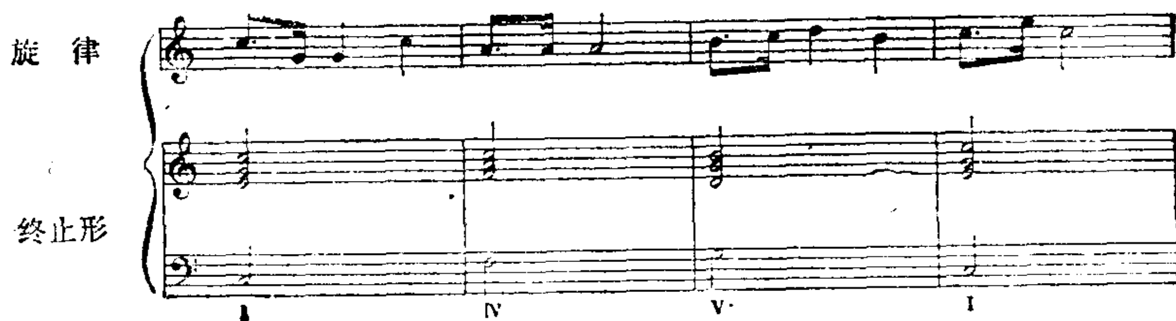
例 4



Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ及Ⅰ—Ⅳ—Ⅰ$^{6}_{4}$—Ⅴ—Ⅰ的功能序列，就是这样构成基本的和弦进行，至于它以什么样的形式在直至今天的实际音乐中出现，现将列举具体的示例加以说明。

如同上述，在古典派、浪漫派的音乐中，功能序列决不仅做为终止形加以使用，在一切有调性的音乐中，均以功能序列做为最小的单位，它像链环一样相连接，构成了完整的乐段，又以其各种不同变形的部分的链环构成乐曲。以下面这首民歌为例，可看出组成其基础的和声骨架，不外是功能序列。

例 5　　德国民歌

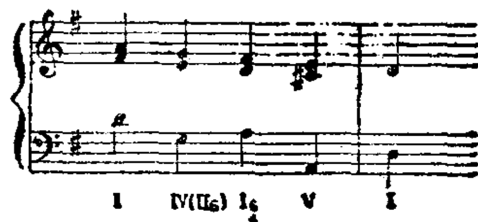


这样的功能序列，无论在简单的歌曲或复杂的器乐曲中，无

论是艺术作品还是通俗乐曲，无论是乐曲的开始或中部，都是作为一个和声单位而出现。若在此列举一最短的例子，可看贝多芬(钢琴)奏鸣曲作品第49号之二的呈示部的尾声。

例 6

贝多芬：钢琴奏鸣曲作品第49号之二



在这里仅只以和声的基本形式出现。若举最长的一例，则在瓦尔德什坦（WaldsteiN）奏鸣曲呈示部的第二主题后面所出现的长乐段(参看例412)，就是这样。下例是贝多芬的第五钢琴协奏曲的开始部分，篇幅约有两页之长，其结构也仅只是一个大型的Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ的功能序列而已。

例 7

贝多芬：钢琴协奏曲作品第73号

Allegro

钢琴独奏

乐队协奏

Tutti

Cadenza

espressivo

I

IV

Tutti

ff

Cadenza

IV

I

I

V

Tutti

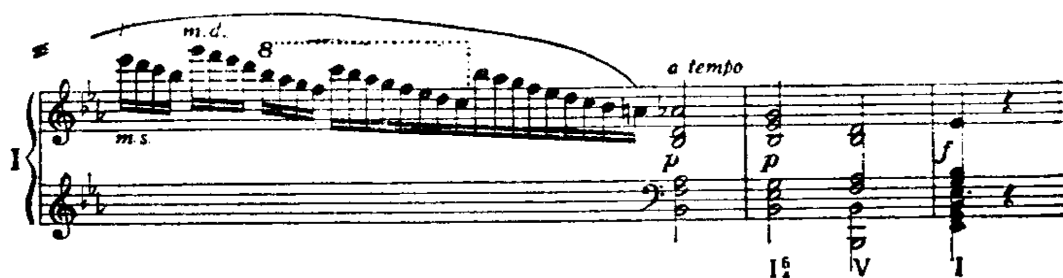
ff

Cadenza

I

m.d.

m.s.



在上例中，最初的两行都是Ⅰ和弦，第三行及第四行是Ⅳ和弦,以下全部为V_7和弦及进入Ⅰ的解决。又如在瓦尔德什坦奏鸣曲（例412）中，E大调的第一级和弦演奏十二小节之后，是四小节的Ⅳ和弦、八小节的Ⅴ级和弦（前四小节为I_{4}^{6}），这是非常大规模的功能序列，最后至第二十五小节，才在Ⅰ上解决。

2. Ⅰ—Ⅱ—Ⅴ—Ⅰ的功能序列

在作品中，功能序列的实际应用，并不仅限于Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ的基本形式。使用得最广泛的形式，是以II_6代替Ⅳ，这是为了使各声部更富于旋律性的情况下，在经过音上所产生的必然结果，如下例形式：

例 8



在乐曲中所出现的功能序列，几乎百分之九十以上都属于这一类型，前述例6也应归于此类。下面将列举应属这一类型的实例，但如下面莫扎特的曲例那样，Ⅱ和弦不使用转位的情况是少

有的例外。总之，Ⅱ是可以代用Ⅳ的和弦。

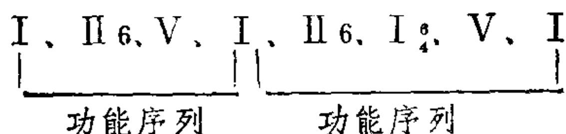
例 9　　莫扎特：钢琴奏鸣曲第一乐章的开始



例 10　　贝多芬：钢琴奏鸣曲作品第14号之二　（第一乐章的开始）



这是把作品第14号之二开始部分的和声归纳为功能序列后的示例：



整个主题是两个功能序列如同链环一样连结在一起。

在现代作曲家的早期和有调性的作品中，大多由功能序列所构成。例如法国印象派的代表性的作曲家德彪西（Debussy），在他青年时代的作品中，例如下面所举出的《阿拉伯风格》乐曲中，可看出非常明显的功能序列。

例 11　　德彪西：阿拉伯风格曲





又如现代德国标题音乐的大作曲家，理查德·施特劳斯(Richard Strauss)的《英雄的生涯》的开始部分，如下例12所示，其音型和旋律结构虽不相同，但不外乎是Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ的功能序列。

例 12

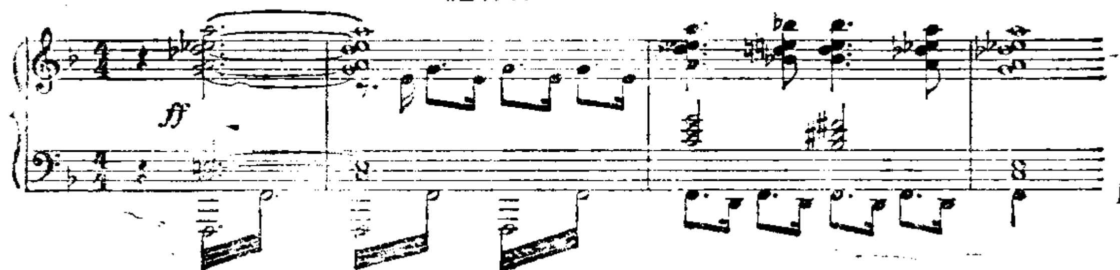
施特劳斯：英雄的生涯



可是上述德彪西、施特劳斯等人的风格，由于后来逐渐表现为纯粹的印象派或标题派的风格，所以，无论在外表上和形式上都已不再顾及功能序列的原则。例如德彪西的《沉没的教堂》(参看例263)及例13施特劳斯等人的作品，即使是同一作曲家的作

例 13

施特劳斯：埃列克特拉（辨认奥列斯特的一场）



品，连功能序列的痕迹亦不复存在了。

用其它代用和弦所构成的功能序列，虽种类繁多，但最多的是以那不勒斯六和弦代替Ⅳ或Ⅱ和以Ⅲ或Ⅶ代替Ⅴ构成的功能序列。

3. 那不勒斯六和弦的功能序列

这是以斯卡拉蒂为中心的那不勒斯乐派音乐开始采用的功能序列。无论在大调和小调中，都可用那不勒斯六和弦代替Ⅳ，但，实际上大多在小调中使用，在大调中出现的例子，只有在浪漫派以后的作品中才能见到。其形式如下。

例 14



那不勒斯六和弦的功能序列，具有情感的、抒情的表现力，但在民歌等形式中几乎是不存在的，在巴赫和海顿等人的作品中，使用这个和弦的例子亦较少。与此相反，在舒柏特、肖邦等人的作品中，特别是在小调中这种例子甚多。

例 15

海顿：C大调奏鸣曲（发展部的结尾）



例 16

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第27号之二（最后乐章）



例 17

舒柏特：音乐的瞬间，作品第94号之四



4. 假终止与复功能序列

这是自古就被广为应用的。在从Ⅴ向Ⅰ解决之前，先进入假终止的Ⅵ，然后再接以Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ的功能序列，为此，构成了双重功能序列(Doppel-Kadenz)。

例 18



例19是在大调中出现的例子，特别是为了达到和声上进行流畅的目的，以导音进行至Ⅵ级。此外，在这奏鸣曲第一乐章的第二主题(E大调)中，从假终止的解决和弦Ⅳ，再进入它的属和弦，在这里再一次进入假终止的Ⅵ级和弦，因此构成了双重假终止的

功能序列。

例 19

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第53号（第二乐章在大调的情况）



例20的肖邦的圆舞曲，是在小调中出现的例子，假终止之后，以那不勒斯六和弦的功能序列结束，增加了情绪上的色彩。

例 20

肖邦：圆舞曲，作品第64号之二（在小调的情况）



然而，在浪漫派中的假终止，大多情况下都是以各式各样的半音变化和弦代替Ⅵ而用，这样就导致更强调了假终止的效果。例如，贝多芬的作品第57号(热情)，从第二乐章连接第三乐章的部分，就是其中之一例，如下例所示，是以减七和弦所代用。

例 21

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第57号 （热情）



特别到了后期浪漫派时代，使用了更加不同的、复杂的假终止。瓦格纳等人，给予假终止以完全另外的意义与效果，如下面第八小节中，附有×记号处即是。

例 22

瓦格纳：梦（根据M．魏森顿克的诗所作）

Sanft an dei-ner Brust ver-glü'hen unddann sin-ken in die Gruft

×pp

5. 从中间开始的功能序列

在功能序列中，有时不采取正规形式，而把最初一部分和声略去，从中间开始。作为这样的例子，可列举贝多芬作品第31号之三♭E大调奏鸣曲中的第一主题。在贝多芬中期以后的作品中，这类独创的手法是很多的。

例 23

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第31号之三

Allegro

p ritard. cresc. sf p a tempo

II^6_5 I^6_4 V_7 I

如果把这个主题解释为是以♭A大调开始的，那是因为不理解功能序列的缘故。实际上如下例所示，是以省略Ⅰ级和弦开始的。

正是从这种随心所欲的作法中，可看出浪漫主义手法的特点。

例 24



6. 主和弦与属和弦的进行

另一方面，功能序列并不只限于已经叙述过的Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ和它的代用和弦或部分省略的形式。更有为了使和声组织简单化，完全用Ⅰ—Ⅴ—Ⅰ—Ⅴ—Ⅰ的进行，而不伴以Ⅳ和弦。但是使用这样进行的乐曲，就如同钟摆一样，仅只是同一运动的反复，而不免陷于单调。在简单的民歌等形式中，可看到很多这样的例子，即使在艺术作品中，也不少见。下面所列举的古民歌和舒柏特的摇篮曲，就是其恰当的一例。

例 25

古民歌



例 26

舒柏特：摇篮曲

Langsam

Schla - fe, Schla - fe, hol - der, sü - sser Kna - be, lei - se wiegt dich

dei - ner Mut - ter Hand sanf - te Ru - he, mil - de La - be

bringt dir schwe - bend die - ses Wie - gen - band.

属功能(Dominant)这个字，原来是含有“支配”语义的词汇。实际上，无论第五级音或第五级和弦，都对本身所属的主调，起着非常重要的作用。反之，主功能原则上除作为起始处和结尾处使用外，无论在和声上、旋律上常常只有从属的意义。基于此理，前述仅只用Ⅰ—Ⅴ—Ⅰ和声的音乐，才是可能存在的。

然而，仅把Ⅰ—Ⅴ—Ⅰ—Ⅴ的进行，连续反复数次之后，最后出现一次Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ的功能序列时，这Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ功

能序列的强烈效果会为之倍增。只出现一次的Ⅳ和弦，就像是继钟摆单调同一运动之后，为了最后获得满足的终止感，而使其向相反方向大摆动，以获得反作用的一种手法。这时功能序列Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ的效果将会得到更大的加强。作为实例，列举一首进行曲与奏鸣曲的主题如下。

例 27

军队进行曲（17世纪）



例 28

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第 2 号之三



既是优秀作品而又最适合这种类型的作品，当推肖邦的摇篮曲，它的每小节前半部是Ⅰ级和弦，后半部是Ⅴ级和弦的音型伴奏，大体上全曲是一致的；从最初两小节的序奏开始算起，Ⅰ—Ⅴ的反复，实际上出现了四十五次，仅只在终止的地方，出现了一次Ⅰ（四小节）—Ⅳ（二小节）—Ⅴ（二小节）的大型的功能序列。（在Ⅳ和弦之前的四小节Ⅰ和弦中，所加入的小七度音 ♭C 音，应看做是在功能序列中所讲述过的泛音在实例中的出现。）

例 29

肖邦：摇篮曲

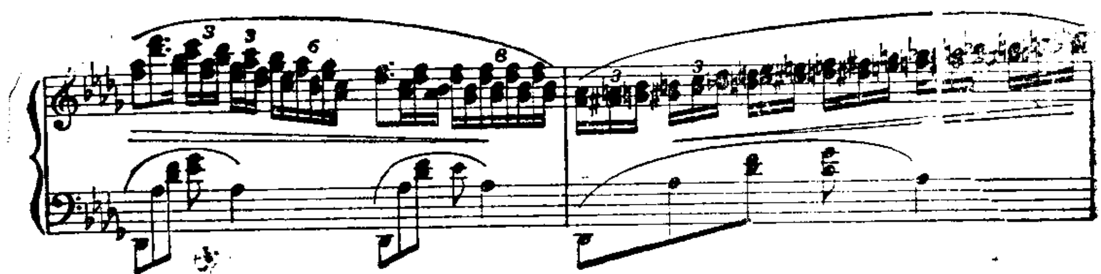
Andante

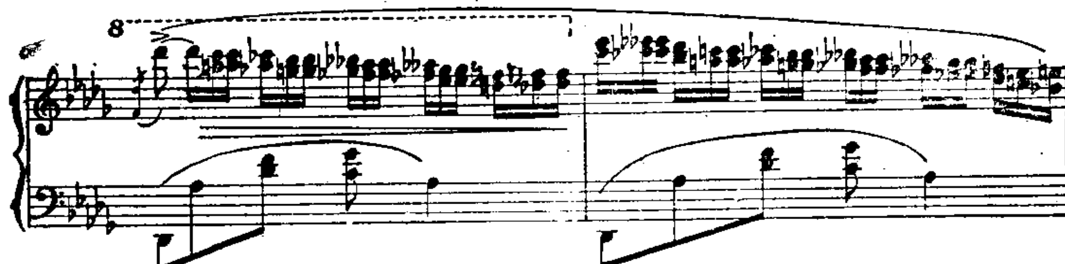
p

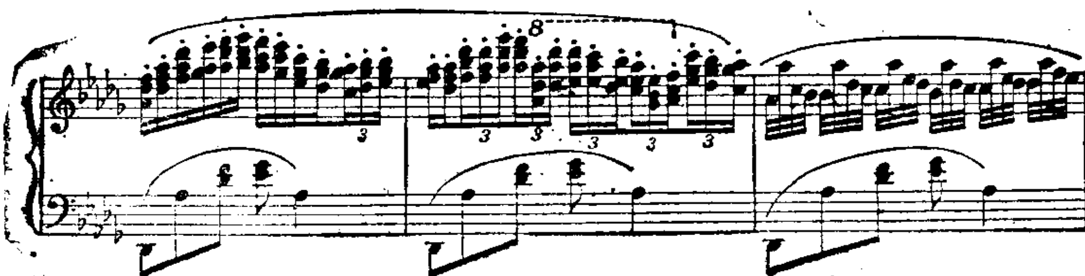
dolce

tr

8





8

8

leggieriss.

8

sostenuto

p

pp

p

dimin.

舒柏特和肖邦，仅用Ⅰ—Ⅴ和弦写成摇篮曲，这样做，是否是有计划的，不得而知，但只要是摇篮曲绝不能具有刺激与兴奋的因素。摇篮曲的性格一般说在于既不转调也没有发展的单纯之中，虽仅以单调的和声进行反复而无呆板之感，从这里可看出肖邦与舒柏特的才能所在。

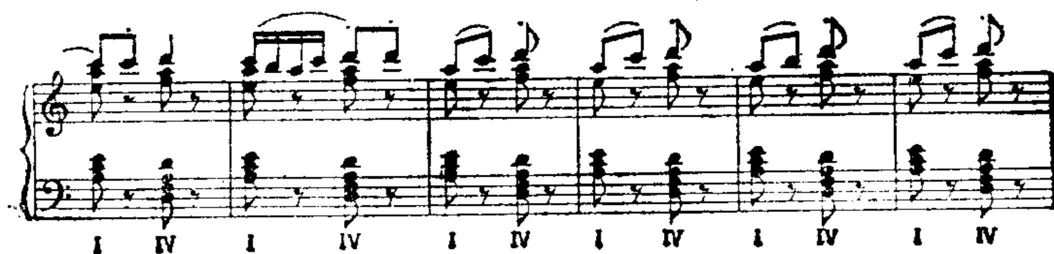
7.变格终止

Ⅰ—Ⅳ—Ⅰ的进行式或终止形叫做“变格终止”。所谓“变格”(Plagal)，一说是从希腊文“Plagis”(斜或倾斜之意)转变而成，另一说是从拉丁文“Plaga”(即畸形之意)转化而来。总之，因这里缺少属功能而被看做是不完整或畸形。在这个功能序列中，没有Ⅰ—Ⅴ进行式那样的独立性，所以在古典音乐中，使用它的例子很少，但在构成完满的终止之后，再接用这种变格终止时，可得到完全另外一种极虔敬且庄严安详肃穆的终止效果。因而，教会圣讃歌的结尾，就是在这个终止形上唱出“阿门”，所以，变格终止也称作“阿门终止”。

这种功能序列，在浪漫派的音乐作品中，使用的例子很多，但由于是没有独立性的进行形式，所以很少在乐曲开始处及乐曲中部出现，几乎都是作为终止和弦使用。

例 30

柴科夫斯基：俄罗斯舞曲





上例是以Ⅰ—Ⅳ连续反复六次的谱例。在斯拉夫音乐中，这样的和声反复是屡见不鲜的。

例 31

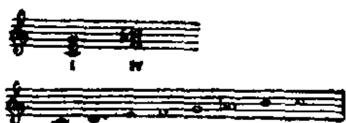
贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第57号（热情）



上例是在古典派音乐中Ⅰ—Ⅳ反复的实例，它没有像Ⅰ—Ⅴ那样无限反复，仅只使用两次而已。

在所有的功能序列中，如同Ⅳ级和弦可以被其它代用和弦及变化和弦所代替一样，在浪漫派音乐中，变格终止也使用着变化和弦。例如以四级为小和弦的大调（第Ⅳ级和弦的第三音降半音的和弦）① 和那不勒斯六和弦构成变格终止是很常见的。这种手法在浪漫派以后的音乐中是起了很大作用的和声手法，勃拉姆斯等人最喜爱使用这种终止。至于瓦格纳，在他的乐剧中，除去《齐格弗里

"四级为小和弦的大调(molldur)，"系指在大调的第四级和弦上构成小和弦的和弦及音阶，即



原注。

德》和《莱茵的黄金》两剧外，其它九部乐剧都是以变格终止而终止的，由此可见它的重要性。现列举两三个实例，作为此项的结束。

下列的勃拉姆斯的歌曲，即是Ⅰ—Ⅳ—Ⅰ的范例。独唱与完整的终止形一起结束，如同在钟摆完全进入静止之前的最后一摆那样，造成一种浪漫主义的诗情气氛。

例 32.　　勃拉姆斯：《像旋律一样》的结尾

ein feuch-tes Au - ge ruft.

rit.

Ⅰ　Ⅳ　Ⅰ

下列舒曼歌曲中的变格终止，在进入Ⅳ之前，更用了Ⅳ的Ⅴ和弦。就是使用了离调(Auskomponiern)的变格终止。

例 33.　　舒曼：作品第48号之四《当我看见你的眼睛》

So muss ich wei-nen bit - ter - lich.

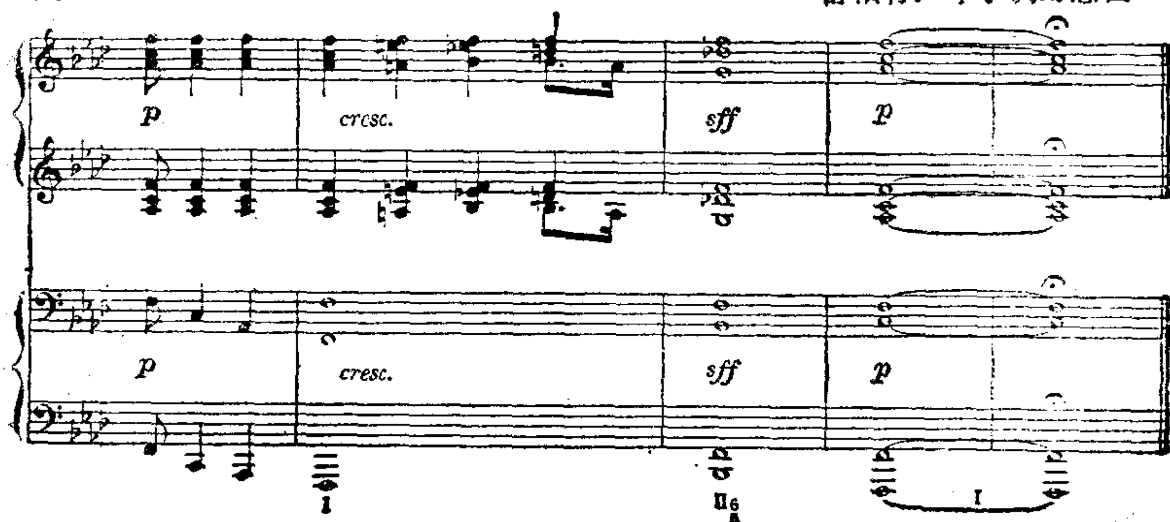
p　rit.

外　调

下面所举的舒柏特的《幻想曲》，是以II_{5}^{6}代用的变格终止。与单纯的Ⅳ—Ⅰ相比更富有紧张性。

例 34

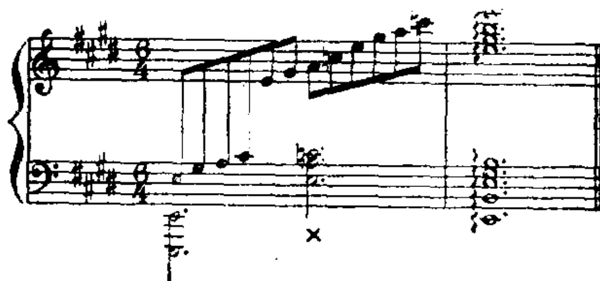
舒柏特：f小调幻想曲



下面所举勃拉姆斯的歌曲及贝多芬的奏鸣曲，就是前面所讲的用“大调中的小和弦”的变格终止。因为Ⅳ级和弦由小三和弦构成，所以更强调了变格终止的表现力。特别是后面的贝多芬的例子，构成了突然的完全转调，它的效果极其绝妙，f小调的乐曲产生了如同在其属调上终止的感觉(实际是C大调)。

例 35

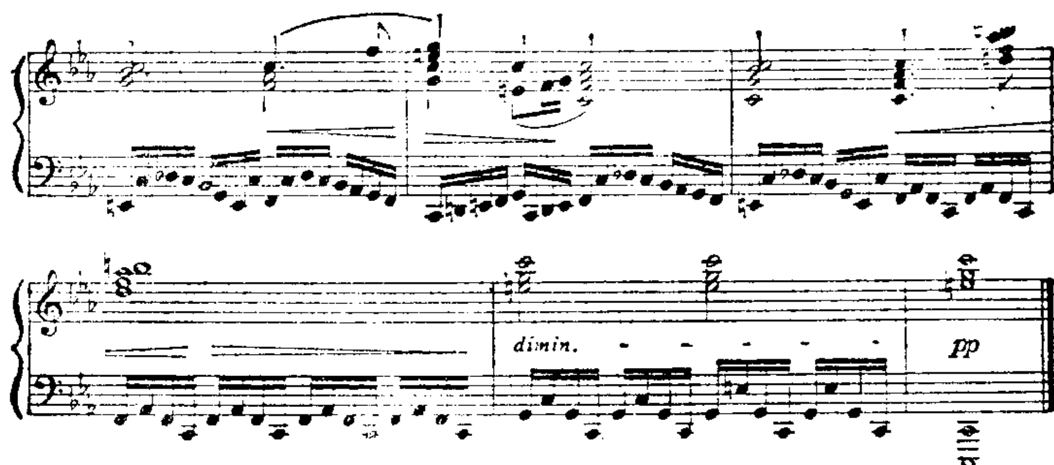
勃拉姆斯：《啊：如果我知道回去的道路》



例 36

贝多芬：c小调钢琴奏鸣曲，作品第111 号（第一乐章）





最后，列举勃拉姆斯的一例，说明以那不勒斯六和弦代用的变格终止。做为变格终止的效果，与上述的几种变格终止大同小异，但这样将那不勒斯六和弦用在大调上，是很少见的例子。（第四小节印有×之处）

例 37

勃拉姆斯：《像旋律一样》

Wie Me - lo - di en - Zieht es mir lei - se durch den Sinn

×

第二节　和声的强进行及弱进行

一切和声进行，以其低音进行的方向和类别，可分为强进行(Starke Baβschritte)及弱进行(Schwache Baβschritte)两种。（这时的低音，系指三和弦的根音。）

1.属于强进行者：

a.四度上行(五度下行与此相同)；

b.五度上行(四度下行与此相同，但仅限于Ⅰ与Ⅴ之间的进行)；

c.三度下行(六度上行与此相同)；

d.二度上行。

2.属于弱进行者，即除上列弱进行以外的进行：

a.二度下行；

b.三度上行；

c.五度上行(四度下行与此相同,但只限于Ⅰ与Ⅴ以外的和声进行)。

在这里所说的上行与下行的音程计算方法，以各三和弦的根音为准，按根音进行时的音程计算。下例均为连续的二度下行，看起来像是连续的弱进行，谱面上虽看不出来，但实际上按其和弦根音的进行，都与上述强进行中的某一项相符合，并非是弱进行。

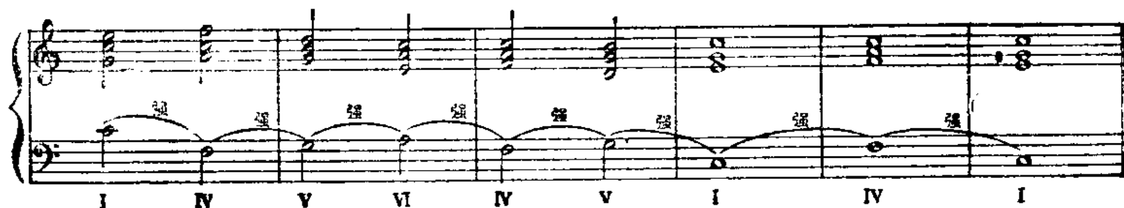
例 38



古典派音乐的和声运用，仅限于强进行，或者说完全是强进行。做为古典音乐基础的功能序列，几乎全部都是由强进行构成。现在试将带有变格终止的复式终止就其和声进行加以分析，

其事实就很明显了。

例 39



在海顿、莫扎特和贝多芬等人的音乐中，除上述强进行外，其它的和声进行是很少被应用的。同样是强进行，其中在前面引用泛音理论加以说明的四度上行（即五度下行）是最有份量的、强有力的强进行，而二度上行及三度下行则次之。五度上行即四度下行，在从主音出发或回到主音时，例如从Ⅰ进入Ⅴ，或从Ⅳ进入Ⅰ的进行，其中任何和弦只要是和主音相关连，都是强进行。其它的情况，如从Ⅱ进入Ⅵ的进行，虽同样是五度上行，但属于弱进行。其它弱进行，如二度下行、三度上行的和声进行，在所有的古典音乐的功能序列中，原则上是不使用的。

在古典音乐中，只重用强进行的和声，相反，弱进行在古典时代以前的音乐中，特别是在十七世纪左右的和声式的圣咏和牧歌中，起着很重要的作用。在这个时代的圣咏中，最常使用的下列功能序列，就是从Ⅵ至Ⅴ的弱进行。这对于听惯了古典派音乐强进行的人，会感到完全是特殊的一种音响，这样的和声手法是古典时代以前的圣咏的风格。

例 40



属于古典派时代以前的音乐，以这样的弱进行描绘柔和与圆润，在我们的听觉上，总是令人感到它是古色古香的。下面举其二、三例加以说明。

例 41

德国古代民歌



这首乐曲是以a小调的主三和弦开始的。

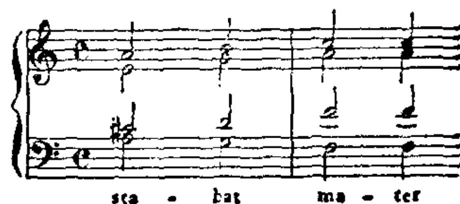
例 42

蒙台维尔第：短歌（Canzone）



例 43

帕莱斯特里那：圣母哀伤曲



例 44

哈斯勒：《牧歌》



然而，在浪漫派以后的音乐中，这种弱进行的和声被当作一种新的表现手段而运用。如上述，在古典音乐中，这种用法极为少见，但在贝多芬的后期作品中，由于部分地使用，描绘出肃穆典雅的情调，这是不可忽视的。

例 45　　贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第111号　（第三乐章）



具有这种特殊表现力的和声手法，后期浪漫派诸作家却审慎地分别使用。如下例所示，在雷格(Reger)① 小奏鸣曲的一段中，完全是有意识地选用了弱进行的结合；德沃扎克的一个乐段，也是特意使用弱进行和声手法的例子。谱例中标有括线的地方，均表示为弱进行。

例 46　　雷格：小奏鸣曲



例 47　　德沃扎克：五重奏曲，（第三乐章）



---

① 雷格(Max Reger 1873—1916)德国作曲家，曾受教于里曼，后任莱比锡大学音乐系主任及莱比锡音乐院作曲教授。——译注

这种不很被古典作曲家所重视的弱进行和声，因浪漫派作曲家的使用，又恢复为具有魅力的手法；而近代音乐家，从另一种意义上，为了作标题的描写和印象的表现等，作为新的音乐材料付诸使用。下列二例，则是近代作曲家使用的例子。

例 48

德彪西：贝加摩人的组曲



例 49

尤翁[1]：a小调三重奏，（第二乐章）



第三节　教会调式的影响及其功能序列

在今天的音乐中所使用的大、小两种调式，其起源是较近的。在这两种音阶被确立以前，至十七世纪左右，一切调式都是由教会调式所决定。今天所用的大、小两种调式，实际上也是由教会调式演变而来的。

---

① 尤翁(Paul Juon 1872—？)德国近代作曲家，以写室内乐为主。——译者

以教会调式的各种音阶，与今天的大、小调式进行比较，其性格不同之点仅在于各该音阶中某一处或某一音之间的差别。以这种教会调式所写的乐曲，令人感到具有完全不同的一种表现力。使用古代教会调式的音乐，之所以使人感到具有异样的魅力，主要是由于这种和声感觉产生的，而在现代作品中使用它，听起来使人感到与昔日旧梦相连的时代感的乐趣。

自十九世纪末叶以来，在近代音乐中，使用教会调式逐渐盛行起来，好似教会调式的复兴，但是在古典派整个时代，绝不能说教会调式已销声匿迹。仅以古典作曲家遗留下的作品中，只使用了大、小两种调式的作品是不能说明的，因为问题在于只用教会调式的作品也是为数不少的。因此，想在本节中一方面说明各式各样的教会调式的特征，同时探讨它有什么特性延续存在于古典音乐之中，它的哪些特质，在十九世纪的年代里又重新盛行。

在中世纪时期所使用的教会调式，有下列六种：

例 50. 教会调式

1. 多利亚调式

2. 弗里几亚调式

3. 里第亚调式

4. 混合里第亚调式

5. 爱奥里亚调式

6. 伊奥尼亚调式

这六种教会调式，无论在中世纪以来的主调音乐和对位式的

复调音乐中，都是决定调性的唯一方法。教会调式的起源，可远溯至希腊音阶。但是，在欧洲论及教会调式最早的，弗拉库斯·阿尔库因（Flaccus Alcuin——八世纪）及奥雷利阿努斯·雷奥门西斯（Aurelianus Reomensis——九世纪）等人的文献中，却丝毫没有说起教会调式与希腊音阶的关系。

其中伊奥尼亚调式与后面说到的爱奥里亚调式，被引进教会调式中是在十六世纪时期，其历史最短；这两种调式就是今天所用的大、小调音阶的前身，可是教会调式中的伊奥尼亚调式，在希腊音阶中也可见到它的前身。在伊奥尼亚调式中所含的各音及音程关系，与今天的大音阶完全一样，在这里不需另述。

其它教会调式是某一定的音在一定的约束之下，用固定的方法给以半音的变化。多利亚调式及里第亚调式，在旋律下行时，把某一音（多利亚的第六音、里第亚的第四音）降低半音使用，在多利亚调式及混合里第亚调式中的终止中，它的第七音上升半音成为导音，爱奥利亚调式中，则在旋律级进上行时，第六、七音上升半音，并且在终止时，把应该是小和弦的主三和弦第三音升高半音，成为大三和弦的终止，如此等等。

把一切教会调式的第七音，利用临时记号使之成为人为的导音，则与原来有自然导音的爱奥利亚和里第亚调式，没有了任何区别，以致破坏了各教会调式的特征，归结为今天的大调及小调两种调式。

然而，近代音乐，又否定了这种人为的导音，恢复了原教会调式的同样手法的运用。这样做的结果，可以说是从理论上又废弃了大调和小调。运用这种手法的作品，虽偏离了古典派的特色，给人以古色苍然的印象，可是其中多数并未运用纯正的教会调式，

一般用其一部分或局部者为多。在古典派时代的音乐作品中，使用教会调式的例子是绝无仅有的，若列举其特殊的例子，从谱例73也可以发现贝多芬在他的作品中，将导音按教会调式处理的情况。

1. 多利亚调式

（1）多利亚调式

例 51



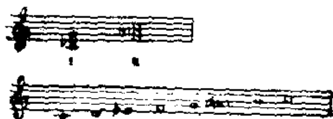
多利亚调式的性格特点是，从主音上数具有小三度及大六度音，第七音因是小七度，所以不能成为导音。其中的小三度及小七度音程，因在其它的教会调式中也有出现，所剩下的只有大六度音程才是多利亚调式的唯一标帜，所以在某小调乐曲中，若出现大六度音程时，通常称为多利亚式六度。

将这调式的第七音升高，使其成为导音，而下行时第六音降低半音，就与今天的旋律小音阶完全一致了。当其终止时，若将导音进入大三度，则与现在的大音阶相一致。这样采取部分的临时性的处理方法，抛开了教会调式而回到大、小调音阶的范畴。

多利亚调式的理论，在近代和声学上产生了四级为大和弦的小调（Durmoll）① 的和声手法。即是在小调中用有大和弦，在本书

---

① 四级为大和弦的小调（Durmoll）系指在小调中，把第四级和弦构成大三和弦的和弦或音阶——原注



中暂译为四级为大和弦的小调。下面是四级为大和弦的小调的功能序列。

例 52



四级为大和弦的小调，其特征在于把小调的Ⅳ级改为大和弦。换言之，也就是在小调的Ⅳ级上，使用同名大调的Ⅳ级和弦。

与此相反，在大调中的Ⅳ级和弦改用小三和弦，称此方法为“Molldur”，在本书中译为“四级为小和弦的大调”，它的功能序列如下：

例 53



关于这样的四级为小和弦的大调和声手法，在前面功能序列的章节中已经讲过，但四级为大和弦的小调的手法，使用在古典作品中的情况则更为罕见。使用这些手法，都是在浪漫派以后的事情了，在其后的音乐中，特别是德国以外的作曲家，使用这种手法则成为陈套。现列举使用四级为小和弦的大调的部分以及应作为多利亚调式解释的二、三实例如下，在该处标注×记号。

例 54

迪塔斯多夫：G大调四重奏曲（第二乐章）





例 55

格里格：大提琴奏鸣曲，（最后乐章）

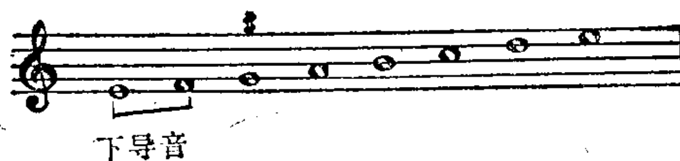


例 56

马斯卡尼：乡村骑士

2. 弗里几亚调式

例 57



弗里几亚调式的特征，在于第七音与主音之间是全音程，主音与第二级音间为半音程。其中后者的半音程，是在其它教会调式中见不到的特有标帜。通常称为“弗里几亚式的下行导音”。

弗里几亚调式的功能序列，在古典音乐中，以两种形式存在：一种是作为那不勒斯六和弦的用法；另一种是作为弗里几亚终止法使用。

a.那不勒斯六和弦的弗里几亚调式的解释。 关于那不勒斯六和弦的和声，在前面功能序列项目中，已概略地讲述过（参看例14），以a、c、e作为第一级和弦，它的第二级和弦是d、f、♭b（原位为♭b、d、f），结果第Ⅰ级与Ⅱ级两和弦根音之间是半音程，构成了下行导音。其形式与实例，可参看例14、15、16、17。

b.弗里几亚终止形。 就是由低音半音下行，构成乐曲暂时的半终止。下例就是它的终止形。

例 58



这种终止形，在中世纪教会音乐中，成为一种标准的半终止，在巴赫、亨德尔时代的前期古典派时代，其实例非常多。下面所举亨德尔的例子，就是其中之一。当时以弗里几亚终止形作为完全终止的例子也不少见，特别是在他的大协奏曲中，使用这种终止手法的例子非常之多。

例 59

亨德尔：D大调大协奏曲



弗里几亚终止形，在古典音乐中使用的例子虽少，但浪漫派时代的诸作曲家又使之复兴而盛行起来。下面所示贝多芬的后期奏鸣曲作品第109号的第二乐章的主题中，就是利用这种终止形的例子。在贝多芬的后期作品中，打开了德国浪漫主义音乐新天地的大门，这不仅限于表现在他作品的精神内容上，即使从这样的和声手法上，也可见其一端。

例 60

贝多芬：奏鸣曲，作品第109号 （第二乐章）



弗里几亚终止

弗里几亚终止形与普通半终止形的区别，令人感到好像它在反问什么问题之后留下了某些疑问似的，这种终止形如运用得当，它可以具有抒情式的、标题式的或是某种概念式的表现作用。这种终止法，在浪漫派以后直至现代逐渐拥有重要意义，其原因就在于此。舒柏特的下例，也是其中之一。胡果·沃尔夫

(Hugo Wolf)在他的《四月的蝴蝶》(Zitronenfalter im April)中，所用的这种手法，目的完全是为了使歌词获得诗一般的效果，这是引人注目的。

例 61

舒柏特：路标



后期的浪漫派及现代作曲家，使用弗里几亚终止形的例子很多。他们有时以弗里几亚终止形作为乐曲的终止，有些人更以弗里几亚调式构成部分乐段或主题，自始至终使用弗里几亚调式的情况也并不稀奇。现列举二、三实例如下。

例 62

格里格：C小调小提琴奏鸣曲，(第二乐章)



上例弗里几亚终止形中，第三小节的f、c及第四小节的d音等是其性格音。如果试将E大调中的#f、#c及#d以代替之，那么它们的浪漫主义的作用，就要完全消失了。

例 63　　普菲茨那：但是我知道



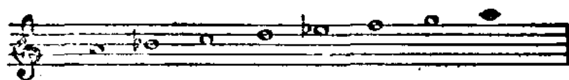
上例弗里几亚终止形中，因为终止和弦由小和弦构成，所以仍具备弗里几亚调式原来的性格，这一点是令人注目的。

例 64　　德彪西：弦乐四重奏（第一乐章）



下面是把弗里几亚调式的第五音降低而构成的调式，这是罕见的例子。

例 65



尤其在布列塔尼①、诺曼底②地方的民歌中，可看到以这种

① 布列塔尼——法国西部一半岛。——译者

② 诺曼底——法国西北部一地区。——译者

调式为基础的音乐(例66)。而在例67，弗朗克(César Frank)的钢琴五重奏，也是这种调式的实例。

例 66

诺曼底民歌



例 67

弗兰克：钢琴五重奏(第二乐章)



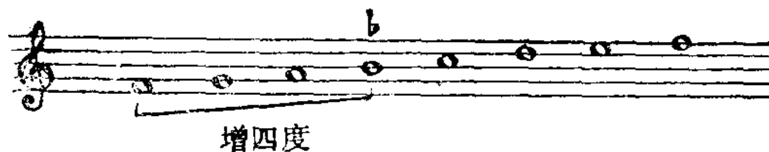




在弗朗克的上例中，看起来可解释为从a小调转至♭B大调的临时转调，可是这决不是普通的转调，根据上谱第一小节与最后小节的和声看来，就是使用谱例57中调式的手法。若换一种看法，它相当于a小调。离调时的那不勒斯六度的调性，最后的两个和弦，则是那不勒斯六和弦的副属和弦在a小调上的变格终止。

3. 里第亚调式

例 68



这种调式唯一显示特性的标帜，在于主音与第四级音之间的增四度音程。这种性格音在旋律下行时，为了流畅起见通常降低半音使用，因而就逐渐与现在的大音阶相一致了，但它的原形痕迹一直保留在古典作品之中，从下面这种所谓“重属功能”（Wechseldominante）的功能序列形式中可以见到。

例 69



上例以f为主音，它的第四级音b(有×记号和弦的第三音)是增四度的里第亚的第四级音，在古典音乐中，这样的重属和弦的三音，常常下行半音，有解决到属和弦第七音的倾向。重属和弦就是指属和弦的属和弦，换言之，就是第二级上的大和弦，若以上例而言，就是作为F大调中第Ⅱ级上的大和弦，也就是g、b、d和弦。

这样的重属和声是与里第亚调式手法相一致的例子。在前例33舒曼的作品中，以g为主音的重属的#C音就是。下面举出的舒柏特的《菩提树》中的一段，就是最好的范例。

例 70

舒柏特：菩提树

Schubert, Der Lindenbaum

Traum. Ich schnitt in sei - ne Rin de, so

式增四度

里第亚增四度

如上面舒曼、舒柏特例中所见的增四度的第四音，作为七和弦的三音出现，是古典手法中最常用的和声手法。如若把这性格音作为某三和弦的三音或五音出现，而没有向其它和弦七音解决的倾向时，就有转入其它属调的预兆。这样的用法，不是古典派时

代的手法，它更给予真正的原来里第亚调式的印象，听起来古色苍然。下面所举勃拉姆斯的一段，就是一例。



与主音构成增四度的B音，在上例中两次出现。第一次是在第三小节，作为三和弦出现，第二次是在第六小节，作为三和弦的第三音使用；这两次的出现，都没有半音下行至♭b的倾向性，所以，里第亚调式的色彩是非常浓厚的。特别是因为到处都是使用了弱进行的和声，所以就像听到十七世纪时代的古老的教会音乐似的。

下面所举的诺瓦克① (Novak)及后面例79雷格的四重奏的一段，其解释与上述解释完全相同。(例72)

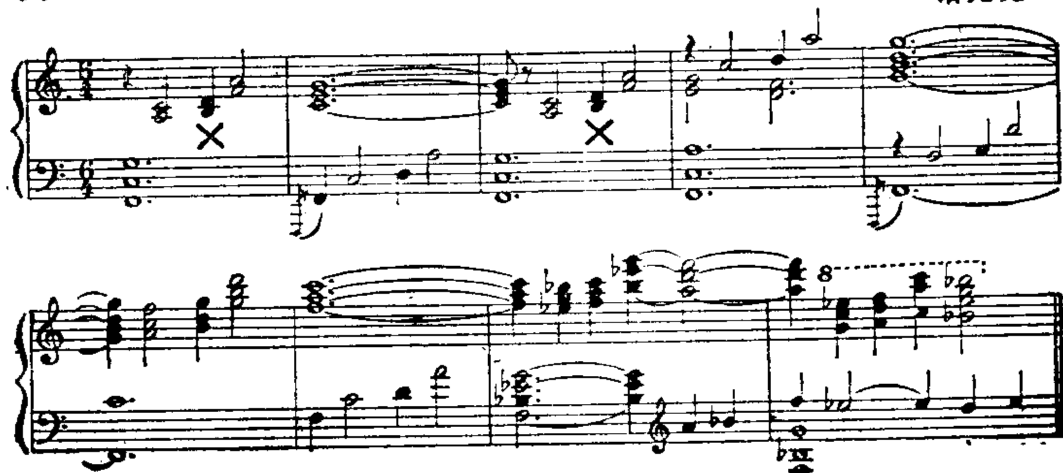
在下例中，里第亚调式的第四级，即b音，在第一及第三小节做为本调的IV_7的根音出现(b、d、f、a)，在第五小节做为g、b、d

① 诺瓦克(Vitezslav Novak 1870—)捷克作曲家，毕业于布拉格音乐院，受教于德沃夏克，后任教于布拉格音乐院。——译注

三和弦的三音出现，这部分都按里第亚调式解释。在第八小节及第九小节出现的♭e音，不是古典的和声手法，而是混合里第亚的手法，例78亦同。

下面所举的贝多芬的弦乐四重奏的一段，很明显的是里第亚调式手法，是在贝多芬的作品中非常少见的例子。

例 72　　诺瓦克



例 73　　贝多芬：弦乐四重奏，作品第132号，(第三乐章)



正如贝多芬在该曲开始处已经使人注意到的，这决不是偶然出现的里第亚调式的功能序列，是有意识运用里第亚调式的手法。在上例第三小节×处，有与主音构成增四度的性格音，更有趣的是在下面出现的c、e、g和弦中，重复了应作为导音的e音，而且没有把它全部作为导音处理，把一声部跳进下行五度，使它的趣味复古。所以，这部分没有产生类似古典乐派贝多芬的印象，有如听到中世纪时代的圣咏一样。

下面所举的是肖邦的玛祖卡的片断，虽一时议论纷纷，成为不解之谜，但是用教会调式解释，即，当做里第亚手法看时，一切疑问便都雾消云散。

例 74

肖邦：马祖卡舞曲，作品第24号之二



上例第二小节的b音(×处)，是第一小节F大和弦的重属和弦，也就是作为g、b、d、f和弦的三音出现，这在古典派手法中，做为里第亚调式的片鳞来解释，也不能认为不合情理，而第三小节的高音b(有×记号处)，是做为V_7和弦的大七度出现的，它与主音F构成增四度音程。这只能作为完全古代风格的、纯粹的里第亚调式来解释，否则就无法说明。

若把这第三小节的b音，看做是F大调的属和弦中之一音，按和声理论当必是小七度的♭b音。实际上，直到最近还有把这个音按古典和声常识解释，而推论它是写谱上的笔误，以致有在b音上加以降记号进行修订出版的乐谱。可是，最近在巴黎博物馆中的肖邦原稿上发现，明明写的是b音，并且肖邦自笔改掉了♭b音，而再次将它订正为b音。

最后，列举穆索尔斯基的《鲍利斯·格杜诺夫》中的一段，这也是运用里第亚调式构成旋律的一个很好的范例。它的和声，一方面以C大调为主调，一方面在旋律上常常出现增四度的♯f音。

例 75

穆索尔斯基：鲍利斯．戈杜诺夫



4．混合里第亚调式

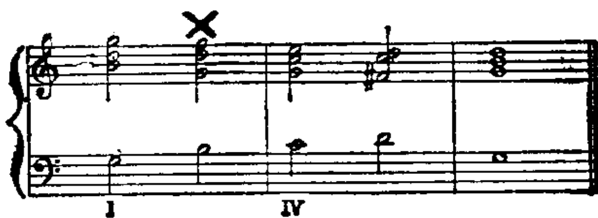
例 76



这个调式的性格标帜，是第七音与主音为一全音。在终止处把第七音升高半音做为导音使用时，就成为与现在的大音阶完全一样的音阶了。

这种音阶的痕迹，残留在古典派音乐时代中是当作Ⅳ级的Ⅴ和弦处理，也就是做为Ⅰ级和弦的降低七音使用，其功能序列如下列形式。

例 77



即从Ⅰ进入Ⅳ，把Ⅰ和弦看做是Ⅳ级和弦的V_7和弦，因而它的解决必然进行至Ⅳ。在现代的和声学中，为了与转调有所区别，就称之为“Ⅳ级的离调”，(Auskomponierte Vierte Stufe)，又称为“Ⅳ级的副属和弦”(Nebendominante der vierten Stufe)。这种手

法的实例，在这里不再另行列举，已经讲过的舒曼的歌曲（例33第三小节的f与主音g构成小七度）、勃拉姆斯的安魂曲（例71第一小节的♭e与主音f构成小七度）等即是。在浪漫派及后期浪漫派的音乐中，这样的例子非常多。

混合里第亚调式的第七音，与离调情况不同，不做为该和弦的小七度出现，而做为根音或三音出现时，这不是古典派的手法，而给人以原混合里第亚调式的印象。在讲述和声弱进行的项目中所讲述的哈斯勒的牧歌（例44）中的第四个四分音符，f 音的出现就是这样的例子。下面所举的若干实例也是用混合里第亚调式的近代手法。

例 78

雷格：三重奏曲（第三乐章）



上例中，第一及第二小节的♭g，是把应做为♭A大调导音的g，降低了半音，但，这时是做为三和弦的根音出现，与其弱进行结合起来，同古典手法所收的效果，完全不同。

然而同一主题在该作品的另一个地方，其运用如下例。

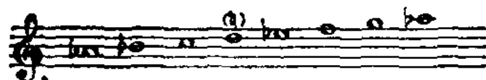
例 79

雷格：四重奏



这应看做是里第亚调式的手法，在这里所使用的音阶如下：

例 80



例 81

勃拉姆斯：经文歌



在上例中a)处，小七度（主音的）做为根音出现；在b)处做为七和弦的第七音出现。

例 82

菲·埃·巴赫：F大调奏鸣曲



第二小节×记号处的♭E，不是做为七和弦的七音出现，而是做为c、♭e、g和弦的三音出现，这时的f是持续音（Organpunkt）。因为在当时理论上不允许增四度跳跃的存在，所以用了♭e，可认为它是偶然与混合里第亚调式相一致的。

例 83

格里格：小溪旁

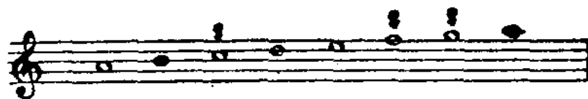


在上例的有问题部分，是在于第二小节及第四小节中所

出现的g音，前者是用做和弦的七音，后者用做和弦的三音。任何一个都不是古典派的手法，而是混合里第亚调式的运用。

5·爱奥里亚调式

例 84



这个教会调式，是现在小音阶的前身，在乐理中也叫做“自然小音阶”，它与现代的旋律小音阶不同的地方，在于上行的时候第六级及第七级音并不升高半音。因而产生了古老风格的感觉。典型用例可看例41的德国古民歌，下面所列举的勃拉姆斯小提琴协奏曲中的一段，是做为在大调上构成爱奥里亚调式的手法而被注目的。

例 85　　勃拉姆斯：小提琴协奏曲，（最后乐章）



这里使用的音阶就是以d、e、♯f、g、a、♭b、c组成的含有大三度第三级音的爱奥里亚调式，附有×记号的各音，都是具有特性的部分，下列德沃扎克的三重奏中的一段，也是运用了完全同样的手法。

例 86

德沃扎克：悲歌三重奏



一首乐曲或某一乐段有时用纯正的爱奥里亚调式做终止。下面所举格里格的歌曲及德沃扎克的四重奏中的一段，由于分别在g小调及d小调上终止，第七音不做导音的进行，所以在感觉上完全不同一般。

例 87

格里格：秋之声



例 88

德沃扎克：F大调弦乐四重奏，（第二乐章）



上列德沃扎克的四重奏，也可以解释为多利亚调式，可是因为缺少多利亚调式的第六级的b音，当看做是爱奥里亚调式。以上所述虽然简略，本节将结束教会调式对功能序列影响的探讨，但最后还想对于应看作是一种爱奥里亚调式的在四级为大和弦的小调音阶附加一笔。

例 89

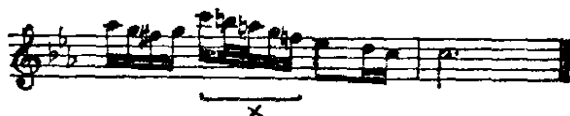


上例中的旋律小音阶，在下行时，第六、七音仍被升高应用，关于这种“大和弦的小调”的和声手法，在多利亚调式中已

经谈过。其调式用法的实例如下：

例 90

巴赫：c小调法国组曲（萨拉班德）



例 91

巴赫：同上曲 （旋律）

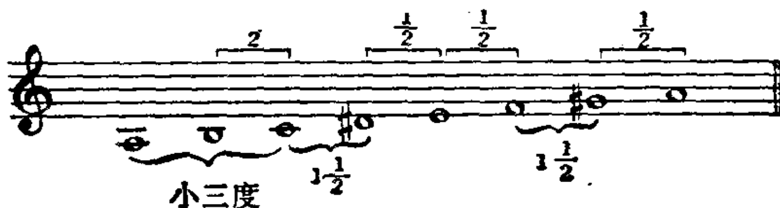


某些乐谱把例90×处的b，降低半音改为bb音出版，如果按照巴赫的原稿写法，应做为大和弦小调来解释。

〔附记〕茨岗①(Zigeuner)音阶。

这并非是与教会调式有关系的音阶，但它与爱奥里亚调式及多利亚调式有关，故附记如下。

例 92



这是小调音阶，但它是在一个八度之内的音阶中包括有四个半音及两个增二度音程(即 $1^1/_2$ 音)进行的特殊结构的音阶，是用于茨岗音乐中表现富有哀愁气氛的音阶。常自茨岗旋律取材的李

① 即吉普赛——译者

斯特、萨拉萨蒂、勃拉姆斯等人的作品中，其例甚多。

例 93

李斯特：匈牙利狂想曲第13首（开始）



又如同下例，也做为经过句出现。

例 94

李斯特：匈牙利幻想曲



第四节　五 声 音 阶

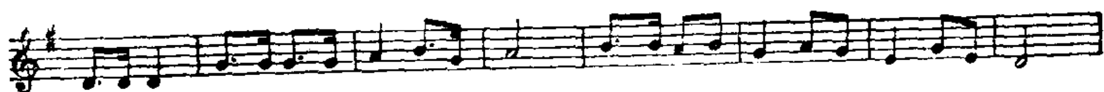
至此已叙述过的大、小调及教会调式等，原则上使一个八度分为七个音级。可是，有的音阶在一个八度之内只有五个音级，这样的音阶就称之为五声音阶。其中最有代表性的就是以毕达格拉斯(Pythagoras) 计算法连续作四次五度上行相生所得到的音阶。

例 95



这种音阶是自古希腊直至现代的中国和朝鲜的音乐、爱尔兰、苏格兰的音乐，泰国、爪畦的南方音乐以及其它古代和原始民族的音乐所使用的音阶。日本明治时代的歌曲，所谓“七四奴老节”也属于这种音阶“七四奴老”意即缺少第七及第四音)。下面就是应用这一音阶的例子。

例 96



其音阶是:



例 97

爱尔兰民歌



据说现在世界上所传的这首民歌，是加进了经过音性质的半音，成为七声音阶而演唱的，而原曲则是用纯正的五声音阶写成。

用这种音阶的音乐，它的特征是比较单调（根据所要表现的乐想，以此反而能够达到预期的效果）。而又有原始的或田园风味，对习惯于现在复杂音乐的听觉就会产生异国情调以及纯朴之感，在近代音乐中十分盛行，可是纯正的五声音阶，不能构成和声，所以**在古典派时代的音乐中**，**几乎看不到应用的实例**。应

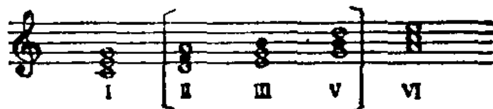
该指出，在古典派及浪漫派音乐中使用五声音阶与使用教会调式的情况相同，都是少有的偶然现象。

五声音阶的音乐，按音级结构内容可分为没有半音的及含有半音的两种，以及纯正的五声音阶与非纯正的五声音阶两种。

1. 纯正的五声音阶

这是在一个八度内有五个音名的音阶，没有半音及导音的进行，因此，转调是不可能的。又因为缺少第四级及第七级音，所以除Ⅰ级与Ⅵ级之外，不可能构成三和弦的和声。

例 98



在上例括弧中的三个和弦中，因为在Ⅱ级的三音上、Ⅲ级的五音上及Ⅴ级的三音上，各自需要出现音阶中第四及第七级音，如果使用了这样的和弦，它就成了不纯正的五声音阶。所以，纯正的五声音阶，在至今的音乐中只限于在旋律方面，为了在和声上使之成为纯正的五声音阶，就要受到Ⅰ级及Ⅵ级和弦的限制。因此，便不可能使用不协和弦，即使使用，也不可能得到合乎和声理论的解决，只能由持续音和节奏上的变化，稍加弥补其单调之感。

在旋律及整个和声中，全都使用纯正五声音阶的例子极为少见，下面所列举的清濑保二的作品，是着意以五声音阶做和声处理的作品，引人注目。

例 99

清濑保二：春天的山岗（开始部分）

Molto moderato

这是全部共有47小节的小曲，除在中间两小节中出现经过的♭e音之外，完全保持了五声音阶。所奏出的音阶 是a、b、d、e、g(中间部为 g、a、b、d、e)，好似以日本音阶的阳调式 的 上 行音阶诸音构成(参看例106)，因为没有出现小三度音程，所 以 不能被看做是a小调。在终止和弦中，也是用了没有三 音 的“空 和弦”，因而不属于任何一种大、小调。

2.非纯正的五声音阶

只在部分旋律中拥有第四级音或第七级音，而在总的方面仍给人以纯正的五声音阶的感觉，或者旋律虽然采用纯正五声音阶而伴奏则用普通和弦写成的作品，现代称为五声音阶的音乐，几乎全部都属于此类。

如前所述，在古典音乐中，不存在纯正的五声音阶。在前期浪漫派的作品中，可见下列的二、三例，而且都只是偶然形成了五声音阶式的一个局部，这些都不能被认为是有意识、有计划的使用。

例 100

舒柏特：a小调奏鸣曲



例 101

李斯特：♭D大调音乐会练习曲



下面是肖邦别有目的而使用非纯正的五声音阶的曲例。这是因为只使用了钢琴黑键的缘故，偶然构成了五声音阶的乐曲，但因左手弹奏的伴奏和弦，而成为非纯正的五声音阶。

例 102

肖邦：♭G大调"黑键"练习曲





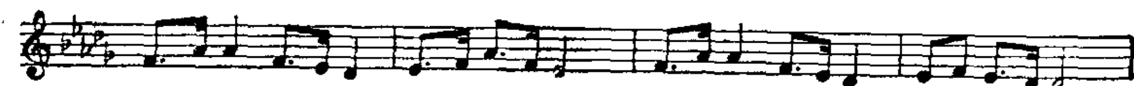
在艺术作品中，有意识、有计划地应用五声音阶，约从德沃扎克时期开始。因为他从美洲新大陆回到欧洲，把印第安人的五声音阶音乐利用到他自己的创作中去。完全可以想像，这种原始式的音乐情调，对于当时在听觉上习惯了古典音乐以及基于古典理论的音乐的人们，可能产生了十分珍奇的魅力，可是，在这种情况下的五音组织，也是局限于旋律或旋律的一部分，而不是纯正的五声音阶。现列举其作品中的二、三片段如下。

例 103　　德沃扎克：F大调弦乐四重奏，第一乐章



例 104

德沃扎克：e小调交响曲《自新大陆》



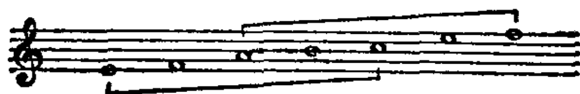
在现代的作曲家中，为了描写东方的异国情调，或是以特殊的音响效果为目的而使用五声音阶的例子很多，但只不过是一些局部性的。

3. 含有半音的五声音阶

在五声音阶中，也有含半音音程的五声音阶。恰如将七声音

阶人为地移下一级而成，早自希腊时代已有的下列音阶就是如此。

例 105



这种五声音阶，在最近的日本流行歌曲中，广为使用，曾风靡一时的《东京音头》，就是使用这种调式写成的。

此类五声音阶与没有半音音程的五声音阶相比，具有小调性的倾向，可用小调的和声处理，它是带有哀伤情调、抒情性表现力的音阶。这种五声音阶和下列日本原有的各种五声音阶，由于今后可能有较大的发展余地，而引起了人们的重视。

在日本原有的有半音音程的五声音阶，有下列两种。

其一，是“雅乐的律调式与民乐之阳调式”的音阶，虽为五音结构，但如下例所示，在上行与下行时，有半音的上下变化。

例 106 阳调式



即在上行及下行时，有c与b的半音变化。在一个旋律中，不出现级进的半音进行，然而，总是把半音音程隐伏起来，日本国歌《君之代》就是按这种旋法写成的。

例 107

日本国歌



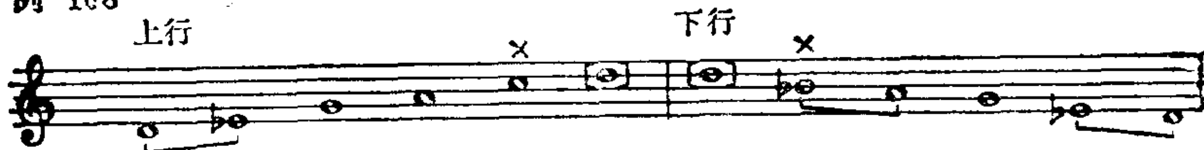
在全曲中，c及b音有五次出现，第四小节的b音，因下行故采用下行时所用的音，第九小节的c音，因上行就采用上行时的音，第六小节的C音，是做为全音导音，因而按照上行时处理。

若把这音阶与教会多利亚调式(参看例51)相比较，缺少作为第三音的F音，并且作为多利亚调式标帜的大六度(多利亚调式六度)，仅在下行时存在。既便如此，仍与多利亚教会调式相接近。另外，在上例《君之代》中的C音，因为不是半音音程式的导音，这一点与多利亚调式的第七音是一致的。

用这种特殊调式写成的歌曲，最适于全曲采用齐唱形式，而且在音乐上，作为国歌又豪迈有力。若勉强用西洋和声手法处理，只能考虑用多利亚调式。

下面是日本民乐中的阴调式：

例 108



这种调式在上行时，有一处是半音音程；下行时，有两处半音程。这种调式因有下导音，故与弗里几亚调式相近。在日本许多民歌及器乐中常常使用，但用这种调式所写的艺术作品，尚未搜集到它的实例。可是，依据什么理论，如何解决处理，这都是属于天才作曲家的事情。不论是根据特殊的和声理论，还是应用对位手法，总之，必须首先作出优秀作品来。把它更进一步做理论上的分析，使之成为综合性的体系，则应是步天才作曲家之后尘，理论家的职责。

下例是早坂文雄作品中的一段，外表上看来具备和声的形态，

但绝不是按三和弦组织构成的和弦，这就是用在阴调式上出现的乐音的重叠。但因限于上行，所以看不到下行时应出现的g音，其调式音名是b、c、e、#f、a、（b）。

例 109

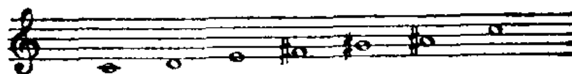
早坂文雄：夜曲



第五节　全音音阶及其和声

所谓全音音阶，是把一个八度之间分为六等分而得到的音阶，如下例：

例 110

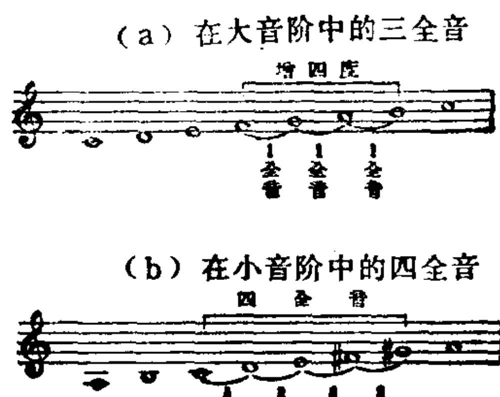


半音音阶是将一个八度均分为十二等分；在以平均律调音为前提，以两个半音构成一个音程的音阶就是全音音阶。与前述五声音阶一样，它没有半音和导音；又如半音音阶一样，既若没有以和声为支点的伴奏，就成为也没有起点和终点的一种音阶。

这种音阶，在某些民族的音乐中，只有局部的运用，但没有全作品是由这种音阶进行作曲的，在古典派音乐及浪漫派音乐中，也完全没有这种用例。在一个音阶的范围之内，自然产生的全音音列，只限于如下例在大音阶中所存在的自第四音至第七音间的三全音(Tritonus)，和在旋律小音阶中自第三音至第七音 间 的四

全音。

例 111



在大音阶中，自第四级至七级间是三次全音程的连续进行，但是，在和声学中，把这种增四度的跳进列为禁用的音程之列。

在和声进行中，作为偶然的情况下出现全音音阶的音列，如在下例的那不勒斯六和弦进行至Ⅴ时，有可能出现。

例 112



虽属偶然，但自那不勒斯六和弦的♭d起至导音的b，是五个全音音程的连续进行。然而，若如上例配置和声，其全音音阶的构成只限于在旋律方面，因为在和声中有半音出现，所以不能称为纯正的全音音阶。若想在古典及浪漫派作曲家的作品中发现全音音阶的因素，这与教会调式、半音音阶及五声音阶一样，只限于是偶然的一小部分而已。

然而，后期浪漫派作曲家、弗朗茨·李斯特，在他的但丁交响曲的一段中，以很有趣味的用法，在这种全音音阶的新的领域

中暗示了它的一种未来性。下例的一段便是。

例 113

李斯特：但丁交响曲，（最后乐章）

Soaron Hal-le-lu - ja!

All. Ho - san na Ho-

8va

-san na Ho - san

Hal-le-lu ja! Hal-le-lu

8va

ja Hal-le-lu ja!

na! Ho - san na! Ho-

8va



若把上例的和声加以简化，其进行则是：

例 114



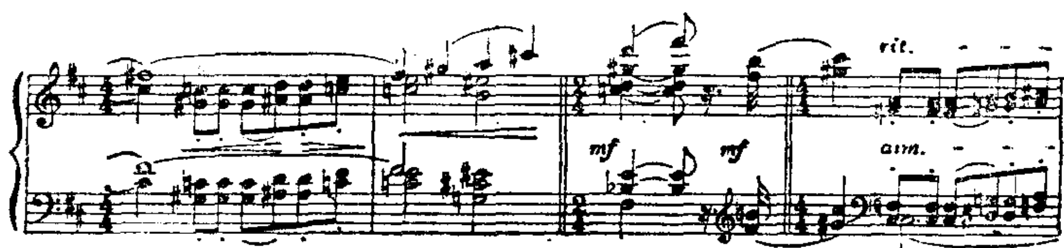
这是大二度下行（弱进行）连续六次的反复。这样的手法，在当时完全属于一种不可知的世界，有非常宏伟的效果。

下面所举尾高尚忠的《日本组曲》中的一段，可能是偶然构成了全音音阶的一个部分，但在第二至三小节和第五至六小节处，构成#c、#d、f、g、a、b的全音阶音列，在第十至十一小节处，构成一个八度内的#g、#a、c、d、e、#f、#g的全音阶音列。

例 115

尾高尚忠：日本组曲





在近代的音乐中，部分地、有计划、有意识地使用全音音阶的作品很多。普菲茨那① 的歌曲，可作为代表性的作品列举如下。

例 116　　　　　　　　　　　　　　　　　普菲茨那：致月亮

Wan - delt in der Nacht

col 8va

8va

p

pp

8va

在这首乐曲中，最后的主旋律，是以全音音阶的下行做为结束，但其伴奏约在四个八度音域中由纯粹的全音阶上行或下行，

① 普菲茨那(Hans Pfitzner)1869—1949生于莫斯科，从莫斯科音乐院毕业后，在欧洲各地进行指挥活动。1913年加入柏林艺术协会，与R.施特劳斯被称为现代音乐中之双壁。——译者

并奏出以全音音阶作为主调的音型。这种手法是非常罕见的，是用普通的和声学不能说明而只有用全音音阶的理论才可能说明的手法。

在印象派音乐中，有计划地使用这种新素材的例子颇多。下面是德彪西与普菲茨那相似的例子，它们都是为了求得声音的色彩(Klangfarbe)而用。

例 117

德彪西：帆



〔附记〕全音音阶与扬科(Janko)钢琴

假若全音音阶，在今后的音乐中，有发展余地，扬科钢琴就是它的音乐演奏中最方便的键盘结构。它虽不是专为全音音阶的音乐而发明，但因它的同排琴键一律都是按全音音阶的关系调音的。

这是1882年由保罗·冯·扬科(Paul v. Janko)所发明，其键盘分为六排，相邻的两排如下所示，是以半音之差的全音音阶式的调音。

B、#C、#d、f、g、a、b

c、d、e、#f、#g、#a、c

就是在照片中最前一排，如同今天钢琴中的黑键与白键相混合的排列，其中散在的黑键，相当于普通钢琴的黑键。(在上表

的音名下方划有横线者相当于黑键)。第二排则高出半音，以同样方法排列。这两排琴键已包括了全部的音名。后面的四排是为了就近演奏的方便，而把前两排的音重复排列而成。

这种键盘结构，具备许多实际演奏上的优点，但如前所述，它并不是为全音音阶音乐而制作，是为补救普通键盘的缺陷而发明的，但是，未能达到实用的地步，现在已成为博物馆的陈列品。

第六节 半音进行

所谓半音进行，是在七声音阶所属的各音之间应用导音进行的音阶进行，或是在某一调式中，加进属于该调以外的其它半音的音阶进行。半音进行存在着下列两种形式：

a **显现性的半音阶。** 这是按半音音阶而变化的变化音，与非变化的邻音直接结合所产生的音阶，其各音之间必然构成半音音程。

b **隐伏性的半音音阶。** 按半音音阶所变化的音及和弦，在必要时可随时出现，这叫做隐伏的半音音阶。运用这种方法，可使和声色彩丰富并能使转调的发展更为自由。

使用半音音阶的音乐，与只用七声音阶的音乐相比，在表现力上要丰富得多。如果以含有若干半音程的七声音阶与完全没有半音程的五声音阶相比，前者有更丰富的表现力，与此相同，把在一个八度之间含有的十二个半音程，按需要而使用，就能自由自在地表现和描写微妙的感情。从浪漫派以后，半音音阶无论在和声方面或旋律方面都渐渐地盛行起来，但到浪漫派后期，半音音阶式的和声已发展到顶点，以至在音乐中破坏了调性的存在，

进而产生了本世纪所兴起的各种无调性音乐。这种新兴的音乐，完全应该看作是半音程用法极度发展的产物。

半音音阶与器乐是按比例发展的。随着器乐的发展，从十五世纪时期便开始使用半音音程，但是，无论怎样说，也没有越出声音游戏的雷池一步。它没有被用做表现感情的手段。然而自巴赫时代它逐渐在艺术上开始被实用，并由古典派逐渐加以发展，至十九世纪期间，则达到了最高潮。

在现代音乐中所出现的半音音阶形式以及全部的技法，绝非用纸笔所能尽言。根据其形式的种类、以及其调性所产生的影响和作用等，即使在某种程度上也能分出它的体系，但因各自情况的不同，各种手法亦千差万别，就此列出它明确的界限与差异并给以逐项分类是不可能的，因而在本书中只能依它表面的形式，大致给以分类，并想举出有关的实例，同时再加以说明。因此在某种情况下，举出的实例也可能出现两个以上不同类型的混合体。

1. 线条式的半音进行

所谓线条式的半音进行，只限于存在旋律中，完全不触及其和声基础。也就是在某旋律中，把属于本调性以外的音做为装饰音或经过音使用。在古代的器乐曲中，这种用法的例子颇多。在最古老的声乐曲中，例如十六、十七世纪的维拉尔特(Willaert)的半音阶的牧歌和盖沙尔多(Gesualdo)、蒙台维尔第(Monteverdi)、海因利希·许茨(Heinrich Schütz)等的牧歌中，虽有大胆运用和声式的半音技法，也获得了音画般的效果，但在古典派以前

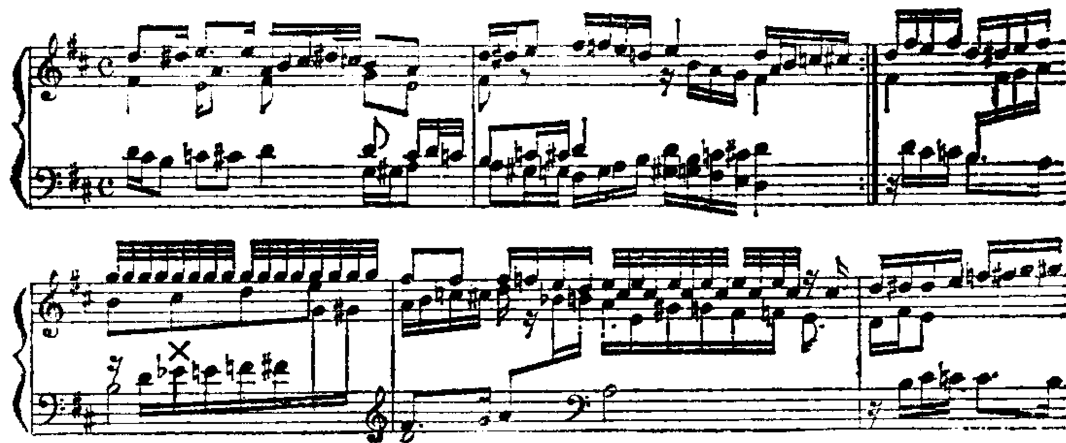
的半音进行，基本上限于在器乐中运用。它的用法也是限于线条性的和旋律性的。下面请看十六世纪时期的实例。

例 118　　　　弗洛贝格（殁于1667年）：随想曲



这样的半音进行，缺乏明确的旋律动态，在这种机械的和声里是不产生任何作用，但是不可否认，它却拥有某种美的效果。

例 119　　　　帕格列蒂（殁于1683年：）变奏曲（送葬的老太婆们）



这是描写《老太婆们的送葬行列》，它的用法极为幼稚，但是以半音音阶做为标题性描写的尝试，其意味则是深长的。

然而，在古典派以后，半音音阶线条性的用法，多用做装饰性的音型和经过句。下面就是它的两个实例。

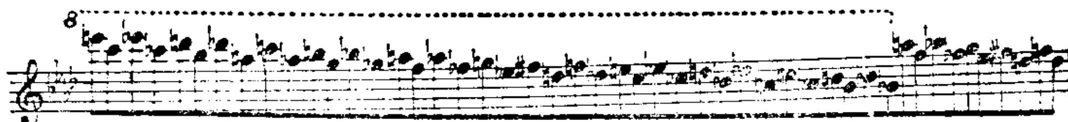
例 120

肖邦：摇篮曲



例 121

李斯特：《爱之梦》



做为用线条性半音手法的特殊例子，在莫扎特的旋律中，到处可见下列的所谓“莫扎特式的下行半音音阶”。

例 122

莫扎特：g小调弦乐四重奏



例 123

莫扎特：c小调幻想曲



上述两种情况对和声骨架并不起作用，但其表现感情的手法却有点特色。由于这种手法在莫扎特之前没有人使用过，后来也没有作曲家去效法他，所以做为莫扎特的独特技法，称之谓“莫扎特式的下行半音进行”。

2. 半音的假终止进行（等和弦转换）

做为从属于某调而使用的一个和弦，同时当做从属于另外一个调的和弦来解释，并用它构成半音程的离调或转调进行，在这里就称之为半音的假终止进行。在和声学上称之为等和弦转换(enharmonische Verwechslung)。为了便于理解，举例说明如下：

例 124



上例的g、b、d、f和弦，原则上应解决在C大调上，但是与此相反，如果把它解释为g、b、ˣc、#e时，则须解决到比C大调低半音的和弦，即解决到B大调。用这种手法，出人意料地转入了意想不到的调性中，这种作用与功能序列章节中所讲述的假终止相似，可以认为，这种手法的极度发展，在现代音乐中导致了调性的破坏。

可能做如此两种调性解释的和弦是：所有的减七和弦、各种类型的增五六和弦以及增三四和弦，或将构成这些和弦的一部分音，解释为等和声音等，运用其中任何一种方法均可造成半音的假终止进行。现列举若干实例，对其手法加以剖析。

例 125

巴赫：g小调幻想曲





第二小节的最后和弦，由♯c、e、g、♭b构成的减七和弦，是d小调所属的和弦，但是，把它解释为b小调所属的♯a、♯c、e、g和弦，就进入了b小调。下一小节以同样方法转入c小调，这些都出现了别开生面的和声效果。在巴赫的幻想式的作品中，这种以减七和弦做为另一个调的和弦解释的假终止进行是很多的。大约在古典派以前十六、十七世纪时期，减七和弦是在两调之间做为转换和弦解释的唯一的和弦。

例 126

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第2号之二



在上例第三小节中，把应写做f、a、♯b、♯d 的倍增三四和弦(本应解决至e、♯g、b的和弦)解释为♭B大调所属的属七和弦f、a、c、♭e做为假终止而进入高半音的♭B大调，这样流畅的和声进行，与巴赫时代相比，更有效果。在浪漫派时期，用这种手法进行转

调的例子屡见不鲜。

例 127

雨果·沃尔夫：《在一次漫游中》



这是把属七和弦做为低半音调性的增五六和弦解释而获得非常有色彩变化效果的例子。也就是把第二小节最后的和弦（属于♭E大调）解释为♭b、d、f、♭a＝♭b、d、♯e、♯g而转入低半音的D大调，以下用相同的方法构成向♭D大调，C大调半音下行的和声转换。

3. 运用人工导音的半音进行

对于导音有两种解释方法。若按原来狭义的解释，就是在大、小两种音阶中，它的第七级音按半音进行而导入主音。在和声学中，就是把属和弦的第三音，以半音上行导入主和弦的根音；若按广义的解释，就是必须以半音进行导入邻音的半音程的总称。在大音阶中的第3—4级音、小音阶中的第2—3级音、其它如在弗里几亚调式中的第1—2级音之间等，都称之为导音进行。而导音做和声处理时的原则及条件，是要避免重复使用和必须导入半

音程的邻音。

然而，在其它没有导音关系的音之间，加入属于本调以外的半音而构成半音进行时，就称做人为导音。据此，其进行就能成为更必然的和肯定的。例如在C大调中，应向第五音导入的#f(上行时)及♭a(下行时)，就是人为的导音。这是做为邻音、做为经过音、做为留音(Vorhalt)、或做为新和弦的一个构成音（通常多做为第三音）而产生的。它的处理方法与一般普通的导音规则相同，要避免它的重复。

人为导音的使用方法，在浪漫派以后有极大的发展。若从贝多芬时代来看，其实例尚且较少，在巴赫时代则更为罕见。它的使用情况可能有以下四种。

a.在经过音中出现的人为导音。　这是在一个全音进行的音列中，加入构成经过音的半音。线条式的半音进行均属于此类。下列李斯特作品中的一段，就是其中的一种。

例 128

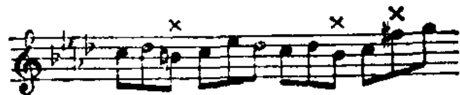
李斯特：《塔索》



b.由邻音构成的人为导音。　这种方法是以相邻的半音做为导音性质的插入。如下例所示(标有×记号者便是)。

例 129

肖邦：*f*小调练习曲



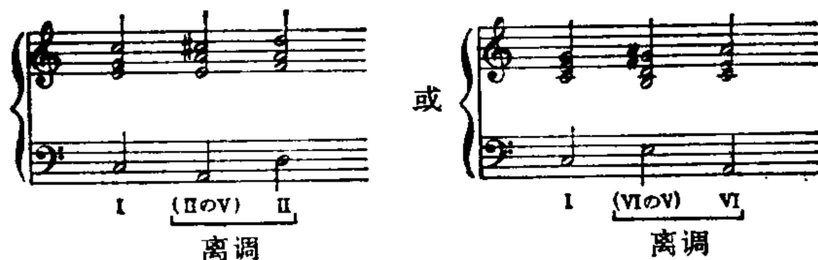
c.由留音(Vorhalt)构成的人为导音。 这与上述由邻音构成的人为导音有密切关系，是由延留的邻音奏出。例如：

例 130



d.做为和弦三音出现的人为导音。 普通这是做为离调形式出现的，它就是：例如从Ⅰ进入Ⅱ、或从Ⅰ进入Ⅵ的进行中，不使两个和弦直接连接，而在其间各各插入其属和弦时所产生的导音。即：

例 131



在两个和弦之间，以中介和弦做为新和弦的属和弦出现，使它的第三音产生导音作用的这种用法，是浪漫派音乐中重要的和声手法之一。现从浪漫派作品中举出二、三实例如下。

例 132



第二小节的#f(有×记号处)是做为后面Ⅱ级和弦的属和弦的

三音而出现的（Ⅱ的离调）。第三小节的b是做为Ⅴ级和弦的属和弦的三音而出现的（Ⅴ的离调）。这些都是硬是按导音进行的人为导音。

例 133　　　　　　　　　　　　　　　　舒曼：《妇女的爱情与生活》



在上例中，第三小节的Ⅰ与第五小节的Ⅳ之间，插有Ⅳ的属和弦。因此，新和弦（Ⅳ）的第七音，即形成人为的导音（有×记号处）。

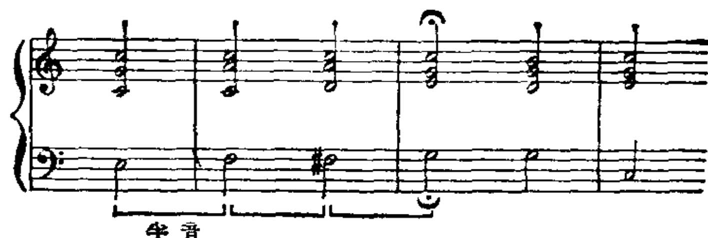
以上述的离调方法，可使调性延长或扩展，但是因为它并未离开原调，所以与转调不同。可是，利用这种方法，当然也可以构成完全的转调。离调的和声手法，是有色彩的、是浪漫的，特别是舒柏特及舒曼等人最善于使用的和声手法。

4. 以构成高潮为目的的半音上行

在奏鸣曲及交响乐等大型乐曲的发展部和结尾部等处，当逐渐增加推动力时，常常运用这种上行的半音进行。这种手法与人为导音及经过式半音进行也有密切的关系。但是，半音的上行大多是在低音部出现，以每一和弦为单位或以每一小节为单位构成半音的持续上行。在这种情况下，低音上所出现的半音进行，当然不仅限于是和弦的根音，既可能是和弦的三音，又可能是和弦的五音或经过音，总之，只要能构成半音的进行，任何音都可使用。

下面以功能序列形式为例：

例 134



如上所示，低音部的半音连续上行，常常在四六和弦上构成高潮的顶点，在协奏曲中，继此和弦之后，独奏者即兴奏出技巧性的装饰乐段(Cadenza)。下面是着意利用半音阶构成高潮的实例。

例 135　　贝多芬：钢琴奏鸣曲作品第31号之三　(第一乐章)



在上例中，低音上的半音上行的高潮，以♭d音的弱奏开始，经过第三小节以后的d，接着逐渐渐强，出现音势的高潮，经过♭e—♭f—f—♭g—g—♭a—a，最后，在四六和弦上以sf的延长半终止造成高潮点。即自♭d开始至♭b，共经过了十个半音程的延续进行。

例 136　　肖邦：g小调叙事曲





这是g小调叙事曲最后的紧接段“强有力的急板”(Presto con fuoco)中的一段。其低音在最初的两小节，并非是以规则的半音上行构成，但是，自第三小节开始，经过♯f—g—♭a—a—♭b—b—c，向着g小调的属和弦持续构成半音上行的高潮，在这里，也伴有渐强的音势高潮，这种手法与前面贝多芬的例子，情况相同。

5. 由于半音变化所造成的音色上的明暗对比

根音相同的两个和弦并列时，若把其中一个和弦的三音给以半音的变化，就能使和弦的音色产生明暗对照。音色明暗变化的产生不只是来自和弦三音上的变化，由于把一个三和弦的三音升高或降低半音，能够产生大、小两种调性上的区别，因而其色彩上的明暗对比最大，其用途也极广。

在巴赫时代及其以前的时代的作品中，用小调所写成的乐曲，常常结束在同名大调的主和弦上。这样的对照手法也可作为一种调性上的明暗变化手法来列举，可是这时代的以大和弦为终止，与其说是以其明暗的对照为目的，不如说更重要的是因为小三和弦在当时被看做是不协和和弦，所以认为不宜于做为终止和弦，这只不过是遵守传统法则而已。又如，在古典派时代的小步舞、谐谑曲等大三段体中，把三声中部(Trio)，改为同名小调（或同

名大调）的情况，也属于这同一手法，但这也只不过是一种履行公式的传统手法，而不是基于作者的个性。逐渐利用和声色彩的明暗手法为基础，作为有意识有计划表现感情的手段，是从浪漫派才开始的。

最喜欢而又最善于使用这种音色的明暗对照手法的作曲家是弗兰茨·舒柏特。

同样在莫扎特的作品中也可看到相同的例子，而在贝多芬的许多钢琴奏鸣曲中，在大调的第二主题之前，爱用同名小调，亦属同类情况（例如：《悲怆》奏鸣曲、《瓦尔德施坦》奏鸣曲、《热情》奏鸣曲等），但是舒柏特是使用这种手法获得最佳效果的人。下面举出舒柏特的作品为例。他的作品，无论是歌曲、钢琴曲还是其它器乐曲，使用这种手法的颇为常见。这种手法，好似把明朗的晴空似的乐想，突然一变，被黑云遮蔽而变得阴暗起来。

例 137

舒柏特：《休息》



下面是肖邦的例子。在他的 a 小调圆舞曲（作品第34号之二）中，有下面这样明暗对照手法的部分。

例 138

肖邦：圆舞曲，作品34之二



例 139

前曲的后一部分



本例和前面所讲的贝多芬G大调奏鸣曲（作品第31号之一）的情况相似，但肖邦的手法，被认为更胜一筹。除了在上例 138 中的和弦三音#c音、在例139中降低了半音外，例139中第二小节的Ⅳ级和弦，也被降低半音而构成的那不勒斯六和弦所代替，做为使整体更加暗淡的这种有效果的手法，是值得注意的。

在德国浪漫派作品中，运用这种明暗对照手法作品非常多。但大多数都是与和弦三音有关系，因而，不过是追随、仿效舒柏特的手法而已。下面是勃拉姆斯和施特劳斯使用这一同样手法的例子。

例 140

勃拉姆斯：《在寂静的森林中》



例 141

施特劳斯：《查拉图斯特拉如是说》



直至浪漫派以前的音乐中，在和弦三音以外的音上加以半音变化而获得明暗对比效果的情况是比较少的，但在近代作品中，以改变和弦三音以外的音而收到同样效果的例子甚多。下面是选自弗朗克的作品为例。

例 142

塞扎·弗朗克：钢琴五重奏曲（第一乐章）



第一小节中的a音，在第二小节中改为#a，因为这半音的变化而使和声色彩变为明亮，但是，a与#a都不是做为和弦的三音出现（这时可把a音做为留音解释）。第五、六小节中的c与#c的关系也相同。

例 143

弗朗克：钢琴五重奏曲（第二乐章）



第一小节的b音，是做为减七和弦的三音出现的，但在第二小节的同一地方，则降低了半音做为那不勒斯六和弦的根音出现，这样，就使得和弦的音色更为暗淡，而在第三小节，更可看出造成反作用的对照效果，全部和声转入了A大调，和弦三音升高半音是预计获得色彩上明暗对照的手法。在第五小节以后，也使用了同样的明暗手法，但是，这种使用方法，实可谓是法兰西之特有。

然而，一切这样的半音明暗变化，都不涉及调性上的改变。用这种方法既不破坏调性，也不扩展调性，仅仅是给以色彩上的变化而已。

6. 半音移位

这是把一个完整的短小动机或乐句，不经过任何转调手续作半音或半音以上的音程移位。简言之，就是把某一动机，在某音程间，原样不动地进行"照搬式的"移位。也就是和声结构原形的搬家。但是，四度或五度的上下移位以及三度的上下移位是属于五度圈内相邻的调性关系，并属于关系调范畴之内的，在此不必赘述。我想对于在这些关系以外的音程间发生的和声移位，试加探索。

a. 半音程的移位。 在古典派音乐中，原形以半音程向上进行移位的情况，在运用那不勒斯六和弦的手法中可以见到。例如，下面所列举的贝多芬《热情》奏鸣曲的开始处，在当时说来，这是一种极为大胆的和声手法，可是这也只不过是那不勒斯六和弦的一种用法而已，因而它只限于移位一次，而在其后面仍然又回到原来的调性上去。

例 144　　　　　　　　　　　　贝多芬：奏鸣曲作品第57号　（第一乐章）



前例中，最初的四小节，是在f小调中奏出的Ⅰ—Ⅴ的功能序列；后面的四小节，则上移了半音程，但接着又回到了原调。

然而，在后来的浪漫派音乐中，摆脱了和声学规则上的羁绊，从音乐效果出发，确立了和声结构原形移位的使用方法。下例就是舒柏特所使用的向上方半音移位而连续反复的典型例子。

例 145　　　　　　　　　　　　舒柏特：《来自冥府的一群》

Fra-gen sich ein-an-der ängstlich lei-se ob noch nicht voll-en - - dung

Fis moll　　G moll

sei? Fra-gen sich ein-an-der ängstlich lei - se ob noch

As moll　　A moll



在这一段中，不能否认音乐与歌词内容相结合的效果非常出色。其效果之好，绝不在于旋律方面。它的旋律只不过是半音程的顺序上行而已；也不在于和声方面。因为和声只不过是每两小节均为相同的Ⅰ—Ⅴ的反复。即使如此，在这部分手法上仍令人感到具有一种魅力，其原因，实质上在于“半音进行的移位”。最初两小节的动机，是#f小调Ⅰ—Ⅴ的和声进行，其次两小节就是：g小调—♭a 小调—♭b小调，每次都是如此在高半音调性上移位的反复进行。

b.向其它音程的移位以及由于音程的种类和方向的不同而发生的作用　　移位和声，其移位的方向看是向上方移动还是向下方移动，其作用与效果也不相同。一般说来，向上方移动能表现高潮与兴奋；向下方移动，就有镇静与平稳的感觉。例如：若把和声向上方做大三度移位，就会多少增加一些紧张与兴奋的程度，有时也能获得与向属调转调相似的效果；若向下方大三度移动，可得到驰缓与平静的感觉，有如向下属调转调一样，还可能收到较为更好的效果。在下面所列举的舒曼的谱例，是向下方大三度移位。这种和声手法，也是属于浪漫派以后的手法。

从♭A大调向E大调移动，本来它应由♭A大调转入♭F 大调，但因♭F大调在记谱上、读谱上，临时记号的使用上均过于繁杂，实际

例 146

舒曼：《奉献》

上♭F大调等于E大调，便以E大调记谱。在歌词为“你就是憩息，你就是和平”处，使用了极富效果的意想不到的平静的和声，这是道道地地的浪漫主义手法。

由舒柏特和舒曼等所开拓的这种和声手法，在后期浪漫派及其以后的许多现代派作家，都相习沿用，因而达到了非常盛行的地步。现举其二、三实例，并加以简单的解释。

例 147

信时洁：《随心所欲》

上例第三小节处的和声，可确认为E大调，但在下面一小节，突然转入下方大三度的C大调，这与前述舒曼的例子情况相同，从其感觉出发，仍然是要求“平静地”。

例 148

布鲁克纳：第七交响曲（最后乐章）



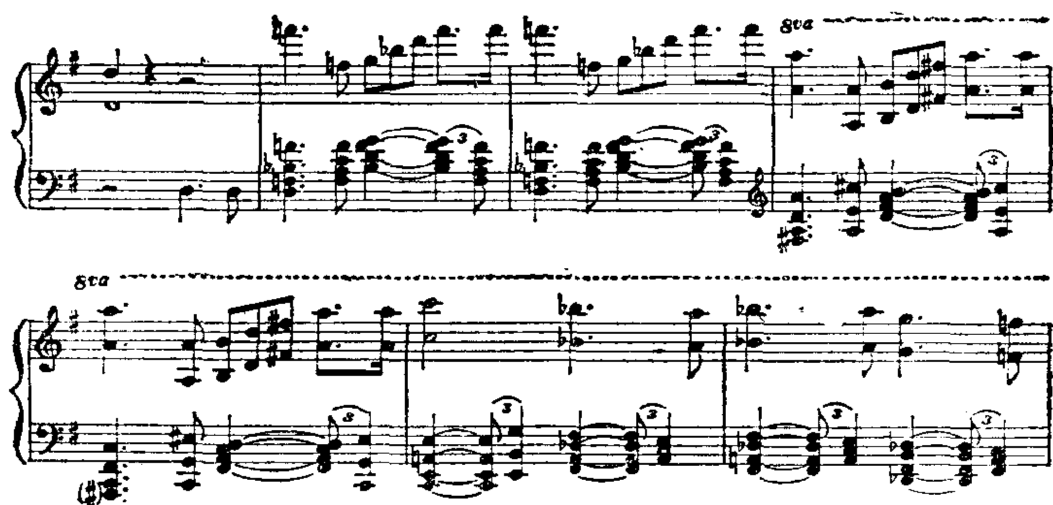
上例a)的部分，是把前面四小节的动机移向上方小三度，它是比第三小节的♭b小和弦向上方移高了半音。b)的部分是前面四小节向上方移位小三度而成，它是比前一小节的B大和弦，向下方移低了半音。

这是把主题向上方小三度移位的例子。就是把前六小节G大调上的乐句，在后面的六小节中移至以♭B音为根音的大调上，因而很难以关系调的理论来说明，这仍是属于近代的手法。

例 149

阿连斯基：d小调三重奏（第二乐章）





这是比较罕见的例子，前两小节构成的动机，在后面的两小节中，向上方作减五度移位，再后两小节，又一次向上方作减五度的移位。

例 150

雷格：三重奏（最后乐章）

pp *cresc.*

pp *cresc.*

例 151　　　　　　　　　　　　　　　　　　　瓦格纳：《女武神》



本例与其它已讲述过的例子中所看到的动机或功能序列的移位不同，这里只是和弦的移位，把构成多彩的和声使之成群地加以连结。这种手法，虽在浪漫派作曲家中，也不为舒柏特、舒曼、勃拉姆斯等大师所知，但是在现代法国作品中，如此仅以色彩效果为目的的和弦罗列，则成为一种习以为常的手法。

7. 在共同音上运用半音变化

这种手法在古典派作品中是看不到的，仅在近代作品中存在一些曲例。这种手法就是以某旋律音作为唯一的共同音，罗列本调以外的各式各样的和弦。详见下面比捷(Georges Bizet 1837—1875)及格拉祖诺夫(Alexander Glazounow 1865—1936)谱例。

例 152　　　　　　　　　　　　　　　比捷：《卡门》（第二幕）

Du meine Wonne mein Entzü cken, dein ist mein Herz

rall

und ewig dir gehör' ich an! Carmen, ich

pp

lie - - - be dich.

× pp

ppp

第七一八小节（有×记号处）的导音c，用三个和弦支持着，但这三个三和弦，不是属于本调的和弦，与本调♭D大调没有关系。可是却有以C音做为三音、根音及五音的共同音。

例 153

格拉祖诺夫：交响曲

f

在第一小节中，排列着有六个不同的和弦，旋律音D，或者做为根音，或者做为三音、五音、七音，是常常做为形成各和弦

中的一个音而存在的共同音。在第二小节中，是以同样的情形而升高半音(旋律音♭E)，第三及第四小节亦同。

把近代的复杂而多样化的半音运用手法详细地加以论述是非常困难的，但是，想来以上已大体上得以说明了其各种主要手法。其中的任何手法，纯属近代音乐的手法，古典派及其以前的作曲家，对此则毫无所知。

第七节 四分音音阶及其音乐

所谓四分音音乐，就是使用把半音再分为两分形成音阶的音乐。据说，在极少一部分民族中(例如阿拉伯)，自古就已存在，但对其它民族，这种音乐可说是完全属于未知的世界。

四分音音乐与半音阶音乐相同，都是以平均律音阶为前提。在声乐和弦乐中，具有极洗炼的技巧和敏锐听觉的音乐家，可期望出现完美的演唱和演奏，但是，在键盘乐器方面，因为需要制造机械上非常精密的乐器，就成为完全崭新的事业，而且在记谱法上也必须再花一番功夫。

四分音音乐从提倡以来，其历史极为短暂，尚未达到普及的程度便已衰落下去。在它的创始人中，可举出施泰因(Rich・H・Stein)，但是，几乎与他同时期的缪伦多尔夫(Willi von Möllendorf)发明了以四分音调律的风琴(Harmonium)，尚有捷克人哈巴(Alois Hába)[1]积极地提倡这种音乐及其相应的理论。

四分音音乐，今后如何发展是个疑问，至少现在它已大有半途

① 哈巴(Alois Hába 1893—？)是施列卡的弟子，他后期研究四分音音乐的实际应用及其理论。——译注

而废之感了。我在维也纳国立音乐学院听近代音乐讲座时，只不过是作为一个“附加内容”论述了四分音音乐。当时据说，当1815年缪伦多尔夫带着自己所发明的四分音乐器来到维也纳时，这种新兴的音乐曾大受欢迎。可是一般不习惯听这种音乐的人，对这种音乐的音程的理解是非常困难的，总是像听到唱歌和弦乐中的滑音和滑奏似的，使人产生一种异样的感觉。

从理论上讲，因为四分音程是比半音分得更细的音程，若经过足以能够识别的训练，半音阶就会变为较粗疏的音阶，四分音也就有可能进行更微妙的表现，而结果它给人只是在超越理解范围的领域里进行了一种尝试而告终之感。

在柏林乐器博物馆中，有两种四分音程的键盘乐器，都是以四分音调律的风琴(Harmonium)，一件是克莱维奇所做；另一件出于缪伦多尔夫之手。因为四分音音乐所用的那种微分音，在钢琴调律方面既麻烦而又不适宜。因为这种音乐终归要求新的作曲家、新的记谱法、定型的新乐器与新的演奏家，因而今后它的发展如何完全是未知数。

〔附记〕纯律及其所用乐器

纯律乐器的发明，对作品及作曲本身没有任何影响。只是对演奏领域所作的一种尝试，在论及键盘乐器时，在此顺带提上一笔。

纯律风琴，是由田中正平博士设计的。在过去几世纪之间键盘乐器是由平均律调律的，而这是由纯律的音乐理论计算出来的键盘结构。然而，其将来发展如何，只是有待于杰出演奏家的大

量辈出。由于调律的繁复，不能将其按装到富有普及性的钢琴上，所以完全没有发展的余地。

第八节　调性及其形式

迄今所叙述的各种功能序列、教会调式及半音进行等理论，都是论述以调性为前提并以此为基础的音乐现象。总而言之，所谓调性，就是把某和弦作为某一定调性的中心和弦，其它的和弦做为这一调性的从属性和弦，按功能序列法则进行处理的音乐现象。

上古的音乐姑置不论，中世纪以来的复调音乐，是以各式各样的教会调式作为决定调性的准绳。而最近的二百年之内的音乐，都是按大调及小调的法则区分调性。现代的音乐除一部分先锋派外，其余也都是以大、小调调性为基础。也就是在一首乐曲中，围绕着某中心和弦，按和声理论配置其它从属性和弦，这样就产生了调性感觉。

然而，稍改换一个角度说来，从时代观点观察其变迁时，音乐中的调性，特别是在浪漫派以后，由于许多天才作曲家的新手法，使它的本质有了显著的变化。而且，浪漫派以后的音乐外形上的变化，从表面看来主要是由于半音进行手法的发展。也就是使用了全部的潜在性半音进行，因此转调的方法更为自由，甚至轻视了音乐理论的规则。因而和声法便逐渐成了唯感觉的东西了。

无论怎样，应用半音进行的发展，扩展了调性范围，到十九世纪末叶，已达到即将否定调性的地步。从而终于使十二个半音失去了调性功能，产生了无调性音乐及十二音体系音乐。然而，这

也并不是说现代音乐已完全失去了调性。于是在这里准备从另一角度重新研究一下调性的原来意义，并探讨半音进行的发展对后期浪漫派及尚未完全抛弃调性的现代音乐，给调性施加了什么影响并带来了什么后果。

调性有两种作用：其一，即调性的相对作用；另外是调性的绝对作用。

a）**所谓调性的相对作用**，就是在创作中所用的和弦序列相互间的相对关系。例如：主和弦对属和弦有何作用，受甚么规则的支配以及其它和弦相互间有什么功能上的相对关系与作用。这种作用在有调性的音乐中，在某种程度上则成为基本因素，功能序列法则也是立足于这种相对作用的音乐现象。若再具体举例而言，就是在贝多芬奏鸣曲和交响乐的发展部中，为了第一主题的再现，使之属和弦持续几十小节，依此为解决到主和弦而使之产生解决前的准备作用，这时候才把迫切要求出现的第一主题在主和弦上重现，等等，实际上这些都应被看作是巧妙地运用了相对作用这一道理的手法。

b）与此相反，所谓**调性的绝对作用**，就是每个不同调性本身所具有特性的绝对作用。这是“感觉”上的一种微妙的问题，在某种程度上，亦属主观性质的问题。例如C大调有何特质，♭A大调又有什么作用等，根据这个也可以考虑用什么样的调性较为适合表现什么样的感情。这是在古典派时代几乎没有可能考虑的问题。认识到这些并且有了那种产生微妙效果的运用道理的，是浪漫派以后的作曲家们，他们根据这些作品已能明确地归纳出各种调性的特质。

实际上，强烈反映出作曲家个性的浪漫主义音乐，在进行创

作时，调性的选择与决定，绝不是偶然的事情。当被某种事物所激动或由于某种心情而获得灵感把它写成作品时，为此一经选定了的调性，一定具有用其它调性不能代替的绝对性。又如，对于被大自然的美所感动，把这种兴味谱写在五线纸上，也可以说是一样的情况。就这种意义说来，由于音域或演奏技巧上的原因，把优秀的艺术作品移至另外的调性上演奏或演唱时，结果就会无视了原作品本来的作用和效果。又如，贝多芬最爱用降E大调及c小调的调性，从降D大调中感觉到庄严，以及在舒曼的歌曲作品中，使用降号调表示的较多，等等，以统计手法研究了这种情况，并取得一定结论的理论家的工作，绝不能说是无谓的探索。

也有些理论家把各种调性比做颜色，把A大调说成是绿色，把降A大调说成是粉红色等。又如，把升号的各调（特别以A大调为中心）看做是适于表现自然界的调性；降号的各调（特别是以降E大调作中心）被认为适合表现心情上及精神上的调性。这样的调性色彩论和自然对情感发生作用的道理，也都可以举出实例做某种程度上的证明。

例如，有三个升记号的A大调和在五度圈内与此调相邻的各调，被说成是阳气上升的春天和太阳、碧蓝的天空、绿色的大自然等，它是具有明快表现力的调性。在贝多芬的九个交响乐中，被认为最明快、开朗的第七交响曲，就是以A大调写成的。自舒曼的《收获之歌》(Ernte liedchen)和《农村之歌》(Länd licheslied)等开始，以至施特劳斯（R. Strauss）的交响幻想曲《自意大利》以及在我国纪念建国二千六百年的庆祝曲中做为日出之国的象征，都选用了这具有明快之感的A大调，这多少也可证明这种理论。比A大调高五度的E大调（五个升记号），是做为表现绿色的，或

称做是表现森林或树木的调性。舒柏特的《菩提树》(Lindenbaum)和瓦格纳的《齐格弗利德》(Siegfreid)中的《森林的蹑动》(Waldes-weben)等,亦选用了E大调,就此看来也不能不承认这一点了。

与此相反,用降号的各调表现精神上的壮大及感情上的欢乐和悲哀。特别是降E大调则表现英勇、宏伟和光辉灿烂。以贝多芬的第三交响曲为始、其第五钢琴协奏曲、理·施特劳斯的交响诗《英雄的生涯》、威尔第的《阿伊达》(Aida)的第二幕的终曲等,都是利用这一调性的。另外,舒曼、勃拉姆斯等浪漫派的抒情歌曲,大多都是以降号调写成,这些也都是其明证。

讲到这里也许谁都会有这样的疑问,做为描写大自然而被大家所熟知的贝多芬的第六交响曲《田园》,就不是升号调。可是,贝多芬本身并不把这作品当做是对大自然的描绘,而是做为表现作者到达乡村时得到的愉快印象。所以他特别加注了"不是音画,更多是感情的表现"的说明。但是,这并不是不惜引用这样的特殊情况来强制推行上述原则,例外的情况当然是存在的。在此我们对于调性的绝对作用的特殊论,避免做较深入的探讨,而想把在音乐中关系最深的调性的相对作用与因之变化发展了的调性上的各种形式,做进一步的研究。

1、固定不变的调性(Festgehaltene Tonalität)

所谓固定不变的调性,是在某一乐曲中自始至终不离开原调而固定在同一调性之内。在用两段体或三段体所写的短小歌曲和其它规模的小曲中,多固定在同一调性之内,没有向其它调性发展的要求,同时也没有转调的余地。但稍大型的一些乐曲,在某

种限度以上使它一直停留在同一调性中，原则上应该加以避免。否则就会成为平淡而凡庸之作，也就不能满足于在音乐上训练有素的听觉。所以古典乐派、浪漫乐派以及现代各派都在各种乐曲形式中按其规模大小相应地进行转调，就是这个原因。

但是，根据某种特殊的形式以及某种特殊的创作意图的要求，也可以有计划的停留在同一调性内。例如变奏曲和帕萨卡利亚及其它大型的卡农等（特别是在古典派时代以前的作品），一般都是以固定不变的调性为前提的音乐形式。在现代音乐中，也有的是为了表现单纯、朴素或原始感情等特殊的目的而使用固定不变的调性。

然而，如上所述，我们的艺术心理超过了一定时间，对于没有变化的同一反复是会感到疲倦的。尽管如此，可是若以固定不变的调性为前提，就必须以其它的方法来代替转调，从而避免陷于单调。若漠视这一情况，就不能得到有感染力的艺术作品。因而，古来变奏曲一类的作品所有都是按照极为周到的设计，安排节奏及音型的变化与预计的音势之增减。下面把巴赫为管风琴所写的一首帕萨卡利亚(Passacaglia)做为一例进行研究。此曲尽管以同一主题在同一和声基础上前后连续出现了二十次，而又能做为自古至今的名曲给予听众极大的艺术感受。这里，巴赫是以什么手法补偿了和声转换上的不足呢？

简单说来，这首乐曲的结构就是把八小节的低音主题，最初利用踏板奏出，又将这主题进行了二十次变奏，最后续以复赋格曲(Doppel fuge)，在赋格部分除按曲式进行了暂时的转调外，全曲中任何一小节都没有离开过c小调。然而，这是通过怎样的算计进行创作的，请看下面的分析。

例 154

巴赫：C小调帕萨卡利亚

Manual.

Pedal

I

II

III


IV


V





变奏Ⅰ，是以符点八分音符为基本节奏写成的变奏。

变奏Ⅱ，是变奏Ⅰ的继续，这两个变奏属于同一变奏组，两个变奏的界限，只能以重复演奏两次的低音而划分。

在变奏Ⅲ中，以同样的八分音符的音列出现，与变奏Ⅰ、Ⅱ相比，稍微显示了一些节奏上的高潮。

在变奏Ⅳ中，以一个八分音符和两个十六分音符相互交替出现，造成了节奏上的高潮。

在变奏Ⅴ中，开始用踏板出现八分音符，将至今一直级进着的音型，改为了跳进。在音型上出现了高潮。

从变奏Ⅵ至ⅩⅣ，贯穿着“连续不断”的十六分音符的节奏，在这一段中，用下面这样的其它方法造成高潮。即在变奏Ⅵ中，出现是十六分音符的运动，常常仅限于在一个声部中出现。反之，在变奏Ⅶ中，成为二声部。在变奏Ⅷ中，成为三声部。Ⅸ以下，是跳跃的音程。在变奏Ⅹ中，更使用了音栓，等等，这些都可在乐谱中看到。

在变奏XⅦ中，出现了十六分音符的三连音。

在变奏XⅧ中，低音部的主题夹带着休止符，奏出了符点的节奏，并加进了有力的音势高潮。至此，令人感到凡利用音势及节奏造成高潮的所有手段，都已用尽。

在变奏XⅨ中，以C音上奏出的固定旋律（Melodia ostinata）做为新的高潮手段。在变奏XX中，在C及^{b}E音上，奏出两声部的固定旋律，这样在同音上以短小的动机进行反复的情况，最惹人注意，而又拥有最强烈的效果。

利用与此略微相同的手法所作的帕萨卡利亚，在勃拉姆斯e小调第四交响曲的最后乐章中也可以见到。另外，在他的作品第五十六号变奏曲的终曲(Finale)“行板”中也可以见到。

变奏曲　　是用与帕萨卡利亚手法略有相同的手法写成的乐曲。但是，在变奏曲形式中，只是在形式上、和声上都较自由。在严格变奏曲中，一般也常有一些变奏是用同名调或关系小调代替原调而写成变奏。但是，例如众所周知的、以《愉快的铁匠》(The Harmonious Blacksmith) 为名的亨德尔E大调组曲中的变奏曲等，其所有的变奏就都没有离开原调。贝多芬奏鸣曲作品第111号的最后乐章的变奏，也是除去在间奏和尾声中进行了转调外，其余部分都保持在原调中。

浪漫派以后的所谓“性格变奏曲”，也是使用大致相同的手法，而在各变奏中加进了性格变化的新因素。勃拉姆斯的变奏曲皆属此类。

卡农形式也是保持着原有的调性。下面举出贝多芬的歌剧《费德利奥》中出名的卡农为例，并研究它如何构成变化和高潮。

例 155

贝多芬：《费德利奥》（卡农）

Andante sostenuto.

Marzelline. *sotto voce*

Mir ist so wunder-bar, es engt das Herz mir ein; er liebt mich, es ist klar, ich werde glücklich, glücklich sein. Mir ist so wun-der-bar, es engt das Herz mir ein, es engt das Herz mir ein; er liebt mich, es ist klar, ich werde glücklich, glücklich sein. Mir ist so wunderbar,

sempre p *cresc.* *mf* *p*

Leonore.

Wie groß ist die Ge-fahr, wie schwach der Hoff-nung Schein! Sie liebt mich, es ist klar, o na-men-, na-men-lo-se Pein! Wie groß, wie

Rocco.

Sie liebt ihn, es ist

cresc. *mf* *p*

M. es engt das Herz, es engt das Herz mir ein; er liebt mich, es ist

L. groß ist die Gefahr, wie schwach, wie schwach der Hoffnung Schein, wie schwach der Hoffnung

R. klar, ja, Mädchen, er wird dein! Ein

M. klar, ich werde glück - lich, ich werde glück-lich, ich werde glück - lich

L. Schein! Sie liebt mich, es ist klar, o namen-, na - men -

R. gu - tes jun - ges Paar, sie wer - den glück - lich,

cresc. *mf* *p*

M. sein. Mir ist so wun - der - bar, es engt das Herz mir

L. lo se Pein! Wie groß ist die Ge-fahr! wie schwach der

Jaquino.

Mir sträubt sich schon das Haar, der

R. glück - lich sein. Sie liebt, sie liebt ihn, es ist klar,

M. ein, — er liebt mich, es ist klar, — es ist klar, —

L. Hoff - nung Schein, der Hoffnung Schein! Sie liebt mich, es ist klar, — o namen-

J. Va - ter wil - ligt ein; mir wird so wun - der -

R. ja Mädchen, Mäd - chen, er wird dein, ja, Mädchen, er wird dein. Ein

cresc.

A

M. — ich werde glücklich, ich werde glück - lich, glück - lich sein. Er

L. lo - se, o namen - lo - se, o namen - lo - se Pein! — wie

J. bar, — mir fällt kein Mit - tel ein, mir fällt kein Mit - tel

R. gu - tes jun - ges Paar, sie werden glück - lich, glück - lich sein. Sie

mf p cresc.

M. liebt mich, es — ist klar, — ich wer - de glück - lich

L. groß ist die — Ge - fahr, — wie schwach der Hoff - nung

J. ein, mir wird so wunderbar, mir fällt kein Mittel ein, mir fällt kein Mittel

R. liebt ihn, es ist klar, — ja, Mäd - chen, er wird

p cresc. sf

M. sein, mir wird so wun - - der -

L. Schein, wie schwach der Hoff - nung

J. ein; mir sträubt sich schon das Haar, der Va-ter wil-ligt ein, mir wird so wun-der-

R. dein. Ein gu - tes jun - ges

sempre p

M. bar, ich wer - de glück - lich

L. Schein, o namen - lo - - se

J. bar, mir sträubt sich schon das Haar, der Va-ter wil-ligt ein, mir wird so wun-der-

R. Paar, sie wer - den glück - lich

M. sein, ich wer - de glück - - lich sein, glück-lich sein.

L. Pein, o na - men -, na - - - men - lo - se, o namen-lo-se Pein!

J. bar, mir wird so wun - - - der - bar, mir fällt kein Mit - tel ein.

R. sein, ja glück - - lich sein, glück-lich sein.

ff

sempre più p

decresc.

pp

最初的八小节是导入的前奏。

第二个八小节，是玛尔采利内(Marzelline)的独唱开始。

第三个八小节，加入了莱奥诺拉（Leonore）的歌唱，变成为两个声部。

第四个八小节，加入罗科（Rocco)的歌唱，变成为三声部。在伴奏中，奏出八分音符的音型，构成明显的高潮。

第五个八小节，加入雅奎诺（Jaquino）的歌唱，变成为四声部。伴奏的节奏刻划出更细腻的十六分音符三连音。其余每八小节利用伴奏乐器的品种和它的数量、音域，增加其变化和高潮。

后期浪漫派以后的音乐，特别是在描写式或标题式的音乐中，有的为了求得音画式的效果，以限用单纯的调性，进而也有利用同一和弦长时间延续的情况。其中瓦格纳在《莱茵的黄金》(Rheingold)序曲中，长时间只演奏主和弦就是一例。这可能是做为象征莱茵的流水万世长此单调地继续着同一运动而使用的手法吧！又如李斯特的《塔索》交响诗的最后部分，为了求得明朗的终止感，利用了长时间持续的主和弦，这也是根据同样目的和计划而采取的手法。

2、回还性调法(RücKKehrende Tonalität)

所谓返还，就是从某调开始的乐曲，基于一定的曲式或调性的创作意图，经过近关系调及其它许多调性的转调后，最后再在原来开始使用的调性上终止。在古典派及浪漫派音乐中，几乎百分之九十九都是属于这一类型。就如在功能序列中，自I开始仍然回到I一样，小步舞曲和诸谑曲或其它舞曲，乃至回旋曲形式，基本上都是主题先在主调上出现，其它主题或是三声中部（Trio),

就在关系调或者近关系调上出现，最后再返回到主调上结束。又如多乐章的形式，例如，在奏鸣曲和交响曲中也一样，若第一乐章在某调性上出现时，第二或第三乐章等中间乐章，就在其它调性上出现，最后乐章仍在第一乐章的起始调上结束，这些都是调性的回还。

这种回还性的调性，在古典派音乐中，也受传统的、严格的形式支配。就是与起始调相配合的其它调，也根据曲式决定其主题与方向的安排。例如在奏鸣曲式中就有这样的传统原则，如第一主题在主调上出现，第二主题就在它的属调上出现；第一主题在小调主题上出现，第二主题就在其关系大调上出现。然而，这种情况在浪漫主义音乐中，却有较自由的倾向，最后虽然也返还原调，但中间调子的转换则是千变万化的。贝多芬的奏鸣曲作品第53号，《瓦尔德什坦》C大调奏鸣曲第一乐章的第二主题，就是在E大调上出现的。勃拉姆斯的F大调大提琴奏鸣曲第一乐章的第二主题，在升F大调上出现，这些都属这一类型的例子，这样的自由手法是不胜枚举的。又如，有的乐曲从小调开始而以同名大调结束；虽少也有以大调开始而以小调结束的例子，这些也都应归为回还性调性的类别之中。

3、徘徊性调性(Umschriebene Tonalität)

凡有明显的调性，没有一定中心和弦，也不具有一定曲式上的调性关系，和声只在相邻各调性上进行，这样的作品就划入徘徊性调性的类别之中。这也就是指着可以认出调性，不协和弦的解决等也服从古典的和声规则，而不支持中心的、基本的主调的

和声手法，在后期浪漫派作品中便可见到这样的例子。用这样的手法，常常是表现不安、焦虑和苦闷等情感。下面举瓦格纳的《特利斯坦与伊索尔德》的序曲为例。此作品不仅是瓦格纳的代表作，而且也是由于他过多地使用了半音进行、成为破坏调性的导火线而被看作是引起议论的作品，因此对它的和声试加稍详细的分析。（见例156）

在开始的三小节所奏出的动机中，可明确地辨认出是a小调的和声，直至后面第43小节为止，没有改变调号，所以这中间的其它和声，可以看作是以a小调为中心的离调和转调。也就是这三小节的基本动机，在下一乐句中以C大调及e小调的模进进行反复，第16小节及第17小节是假终止（V—VI）的功能序列，借此一旦回到a小调，再没有使用完全终止。然后，更通过C大调（18—20小节）转入d小调，利用它的那不勒斯六和弦（第21小节）及属和弦做模进转入E大调，一直到第30小节都保持着同调。

第31小节，在C大调的重属和弦上出现了与第17小节以后相同的动机，并将它在C大调中反复，接着自第36小节至42小节，是短促的IV—V的功能序列动机在F大调、g小调、e小调上进行模进，最后进入E大调，将调号变为三个升记号便进入了A大调。

从这里开始至第25小节以后，进行与之相同的反复，直到51小节，在这中间轻轻地触及着D大调、A大调，同时利用模进构成高潮，进而达到E大调。

在第57及第58两小节，利用它的IV级及II级上的离调进到C大调的四六和弦，从第59小节起，使之第18—21小节的材料提高八度再次奏出。其后到了第63小节，则进入A大调的属和弦，以后的整个八小节，是在持续音上使用了这同一和弦。

例 156　　　　瓦格纳：《特里斯坦与伊索尔德之死》（序曲）

Langsam und schmachtend.

pp　cresc.　dim.　cresc.　sf　p　pp　sf　piu　f　ff　p　f

dim.　p　poco rall.　cresc.　riten　f

a tempo

zart.　p　dim.　p　cresc.

espress.

sf p sf p

cresc. 35 f zart. ten. dim. p p

belebt 40 p Belebend. sf cresc. sf molto cresc.

a tempo

zart.

rallent. 45 ff dim. dim. p

50 p sf p cresc.

sf sf p cresc.

55 f

66

più f

ff

meno f

espress

68

sempre

più f

marcanto

f

70

più f

più f

molto espress

ff

75

sempre f

80

più f

più f

ff

ff

ff molto dim.

espress

85

Allmälig im Zeitmauss etwas zurückhaltend.

dim.

trem.

espress.

zart.

90

95

cresc.

dim.

100

105

110

Trem.

piu p

(Der Vorhang grht anf.)

第71小节以后去消了三个升记号，在以下的六小节中和声保持在C大调上。从第77小节起，在各自以c、♭B及F为低音构成的七和弦上持续高涨，逐渐导入这序曲的高潮。这中间的和声是在♭b小和弦及♭e小和弦上，在第80小节处奏出的f、♭a、♭c、♭e和弦，到了第83小节时，利用等和声代换改为f、♯g、b、♯d和弦，然后再返回到原来的开头调a小调。

第87小节以下，仅用没有主和弦的离调和弦暗示了c小调、d小调、F大调、g小调等各调。第95小节暗示出了c小调（或者是C大调的四级小和弦的大调），在102小节及103小节，奏出了开始的动机，在低音上以F音作延留，下面接以c小调的减七和弦，此后都是与c小调有关的和声。这序曲没有在完全终止上结束，而在c小调属和弦上使之以静静地消失的形式而结束。

如上述分析可知这首序曲是以与a小调关系较深的调性出发，但是它不固定在以a小调的主和弦为中心的和声上，而且也不返回原调。这只不过是从某调转入其它调的一种不断徘徊的状态，因而无所谓什么主调。若从调号来看，最初的42小节是a小调，第43小节以后也可以看做是A大调，但稍能明确地显示出调性来的只不过是在第16—17小节中出现的a小调假终止和在第63—70小节中用属功能持续音暗示出来的A大调而已。其它在全曲的110小节中，完全找不出以功能序列法则固定在某调性中的情况。

可是，在这里应注意的是，徘徊的和声总是漠然地以上述a小调与A大调作为中心，其它各调都是做为这两个调的近关系调而出现。

如上所述，徘徊的调性只以主和弦做为假想的中心和弦出现，并没有明确显示出调性来，因此，就表现出了某种动摇性和

不安的感情，这样的手法是绝对属于浪漫主义的手法，因而，它们是以浪漫派音乐的感觉而化为性格的作品。

以某调作为中心，调性的徘徊能发展成为甚么程度的远关系调，关于这一点可以用理·施特劳斯的歌剧《莎乐美》的一段来说明。

与上例《特里斯坦与伊索尔德》序曲的只徘徊在近关系调上的情况相反，施特劳斯的例中是开头的调为升c小调（四个升记号），只固定在三个小节中，其余是通过#G大调立即徘徊在远关系调性之中。开头的调升c小调只出现两次，在最初的歌词“Wie schön ist die prinzessin Salome”（莎乐美公主多么美丽啊！）出现时，其中第一次是在第41小节由属和弦的和声出现，第二次是在从第56小节开始的三小节中比较明确的显示出来。虽然如此，可是施特劳斯的无意识的调性感仍令人感到是以升c小调为中心，在这部分的79小节之中，使用了四个升记号的调号，每次向其它调性上徘徊时，都没避免使用烦杂的本位记号。否则为了避免不断出现临时记号和写本位记号的麻烦，也许根据需要变换了更简便的调号。

4. 片断的调性（Fragmentarische Tonalität）

这是仅以和声的两三个片断做为某调的鳞爪出现，只在一瞬间使人感到具有一定的调性，它与徘徊调性不同之处就在于不是以围绕在各近关系调主和弦的周围配置和声，而是相互完全没有关系的和弦的突然出现。它和印象派的和声手法（后述）不同之处，是在于各和弦纵的方面常是以纯粹的三和弦或七和弦构成，任何片断的进行与解决，都遵守着和声学中的规则。

马克思·雷格，特别喜爱把这种手法使用在他的室内乐和管弦乐作品中。在他的这类作品里，只能勉强认出片断的调性，在平面上没有关系的各种调不断地出现。他的作品，在当时完全被认为是异端的无调性音乐，这是理所当然的。但是，若在今天看

例 157

雷格：C大调小提琴奏鸣曲

来，应该与真正的无调性音乐区别开来。

雷格发表这首奏鸣曲时，各家报纸上的批评均把它做为无调性音乐来论断的，而这部作品从整体来说给人以无调的印象，同时又令人感到有片断的调性，这就是它的特点所在。它的各种调性的片断则是：在第二小节中，两个四分音符处的两个和弦是c小调的Ⅲ—Ⅰ；在同一小节的后半，是相同的d小调的Ⅲ—Ⅰ；在第三小节中相当于前两个四分音符的两个和音是e小调的Ⅲ—Ⅰ。另外还有第八小节中的d小调那不勒斯六和弦与Ⅶ（Ⅴ），第九小节中的c小调那不勒斯六和弦与Ⅶ的片断。

例 158　　雷格：c小调三重奏曲



在本例中，第三—六小节处，明确地显示了c小调的和声，可是在第七小节突然以b小调，第九小节在降b小调，第十小节在a小调的各各功能序列的片断上奏出。像这样的调性，常常只能在远关系调的片断中被辨认出来，做为终止和弦而出现的c小调的功能序列，完全出乎预料之外，仅此就能产生突如其来的效果。鉴于上述情况，在这首乐曲中只能勉强使人感觉出它的调性来。

5. 漂浮性调性(Schwebende Tonalität)

所谓漂浮性，就是终止和弦不用该调主三和弦，或者即使在其所属和音上，而其低音又缺根音，这就叫做在空间悬浮着的和声手法。在古典作品中，没有这种和声手法的范例，在标题音乐中，是为了适应歌词或其内容，或是为了在印象上和表现上做为音画般的手段而被采用的手法。用这种手法可以表现未来的谜、或不解之疑问以及类似反问些什么或是暗示其它的一些不安等等。下面是从浪漫派及现代作品中选出的两三实例。

例 159

舒曼：儿童情景（哀求的孩子）



例 160

舒曼：儿童情景（入睡的孩子）



在前例《Bitten des Kind》(耍娇的孩子)中，是终止在属七和弦上，有申述愿望未遂的意味；在后例《Kind im Einschlummern》(入睡的孩子)中，终结在Ⅳ级和弦上，这种终止实际上是舒曼所创始的，在他以前没有出现过这样的例子，这是典型的浪漫主义手法。

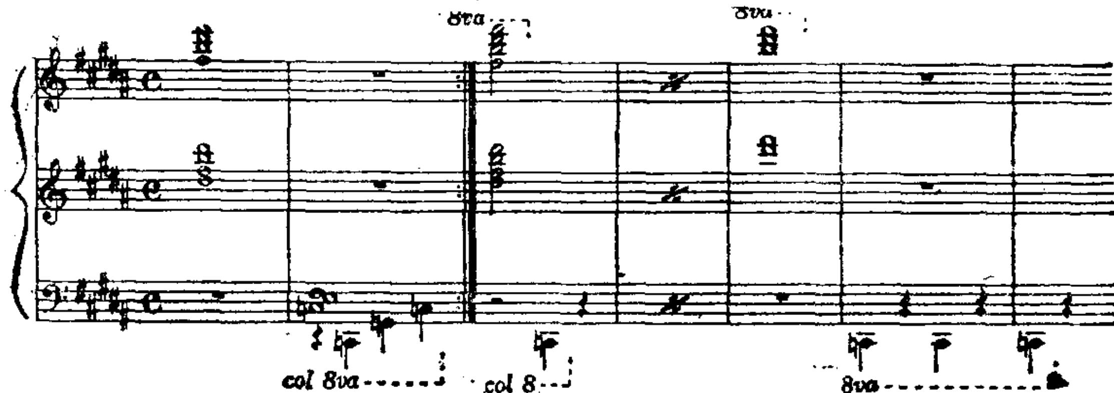
例 161

施特劳斯：《早晨》　（终止）



例 162

施特劳斯：《查拉图斯特拉如是说》　（终止）



在前例《早晨》(Morgen)中，是以转位和弦构成的终止和弦，相反，在后例《查拉图斯特拉如是说》中，在第二小节以后插进来低半音的c、e、g三和弦，就是在B大调中加进了 C 大调。这可理解为它表现了这个世界上不可解之谜，并在这终止部分象征了那种永远的不可理解性。

例 163

李斯特：《弹竖琴者的歌唱》

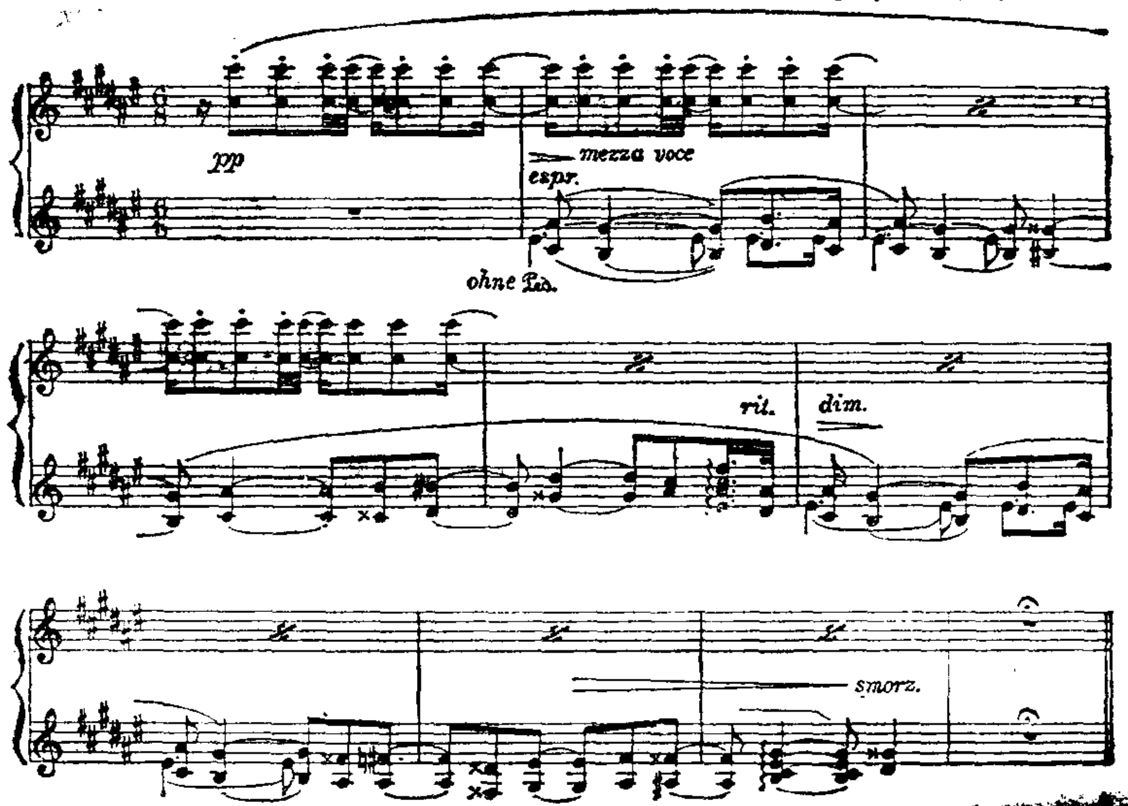


本例是和前面所列举的施特劳斯的《早晨》一样，是在四六和弦上结束的例子。连续奏出有威胁意味的这一和弦，是表现"denn jede Schuld rächt sich auf Erden"(世上一切罪恶都将得到报应)的词意，为了示以警告发出了那样的音响。

如上所述，漂浮的调性是专为了标题性的表现所应用的手法，在绝对音乐中，这样的情况极为少见，但是，下面所举的沃尔夫—费尔拉里(Wolf—Ferrari)① 的三重奏是在这种意义上少有的例子。在这一节中，令人明显地感到这是升F大调的调性，而且没有离开本调，但是因为主音在低音部一次也没有出现，所以和声似有在空间悬浮之感。

例 164

沃尔夫：费尔拉里



① 沃尔夫——费尔拉里(Ermono Wolf—Ferrari 1876—1948)意大利近代歌剧作家，其代表作有《苏珊娜的秘密》等。——译注。

6. 没有功能序列关系的调性(Tonalität ohne Kadenz-beziehung)

每个乐音及和弦都以绝对独立的作用出现，而不形成和弦相互之间有相对关系的功能序列，即便是功能序列的鳞爪也辨认不出。也就是任何不协和弦都不受应该进行解决的法则所束缚，仅以获得音色为目的而使用，这是道地的印象派手法。深受现代法国作曲家影响的现代日本音乐的创作，其大部分也是如此。关于印象派音乐，在后面再行详述。

第九节　有附加音的三和弦及其它新和弦

在三和弦上添加本和弦所属以外的音，也可看做是以三度音程叠置起来所得到的七和弦、九和弦、十一和弦、十三和弦的转位和弦。其不协和音程，依和声学规则进行解决的属于古典乐派的和声手法。这些是一般和声学教授的内容，所以这里不再论述。这里主要想研究在某些三和弦上自由添加第六音、第七音、第九音，并且对于这些附加音不做为不协和音处理，而是把它们与协和和弦一样，做为具有独立和弦作用的使用方法。

探讨这种和声手法已属于近代音乐的领域，特别是属于分析印象派音乐写作手法的范畴，但这种手法也是属于有调性的音乐，所添加的附加音并不影响调性。这就是说，它只是在基本三和弦上多增加了某音，并不因之破坏调性，而且也没有强烈要求解决或进行到其它调性上的倾向，也就是使基本三和弦的功能不

起任何变化。下面把一般最常用的这种附加音，按根音与附加音的音程进行划分，开立若干项目加以阐述。

1. 附加六音的和弦

若在三和弦上附加六音，其结构与五六和弦是相同的。特别是在Ⅳ级和弦上附加六音，自拉莫(Rameau)以来的古典音乐中，就被称为"附加六度"(Sixte ajoutée)，例如下面的和弦。

例 165



在古典音乐的终止形中，常常以这一新和弦代替Ⅳ级和弦使用，但是在和声学中，这不过是Ⅱ级的七和弦d、f、a、c转位后所构成的五六和弦，而且是按照和声规则解决或进行。在浪漫派音乐中，如下面二例中所示，强调了有效果的不协和作用，虽也用于有色彩的变格终止，但这在和声学理论中不协和音进行解决这一点上，与古典手法相同无异。见下面所举二例(有×记号处)：

例 166

肖邦：#g小调练习曲(结尾)



例 167

勃拉姆斯：《我的睡眠越来越少》



a.在近代音乐中Ⅳ级和弦上的附加六音

做为稍稍近代的手法是，在变格终止中省去了五音，而在表面上看做是Ⅱ级和弦转位的II_6和弦。这样的手法在古典派作品中是完全看不到的，下面所举《浮士德》的一段，就是这样的例子。

例 168

古诺：《浮士德》（第一幕，合唱）



第三小节的和弦，初看时被认为是II_6，但在低音已经出现了G音，若从它前后的和声关系说来，应该是Ⅳ级和弦，所以应看做是没有五音的附加六音的变格终止。这种手法在意大利及法国音乐中例子很多。

b.Ⅰ级和弦上的附加六音

这是由近代作曲家开创的和声手法，在Ⅰ级和声上附加六度音，它做为不需要解决的和弦，原形不动地以不协和弦结束乐曲。用这种方法可得到柔和的漂浮性的调性感觉（参看第八节5项），多用于在其后面留有某种憧憬、余韵的戏剧音乐以及富于诗意的或标题性的表现。在谱例190斯特拉文斯基的《彼特鲁什卡》(Petruschka)的终止中，曾用过这种终止，下例亦同。

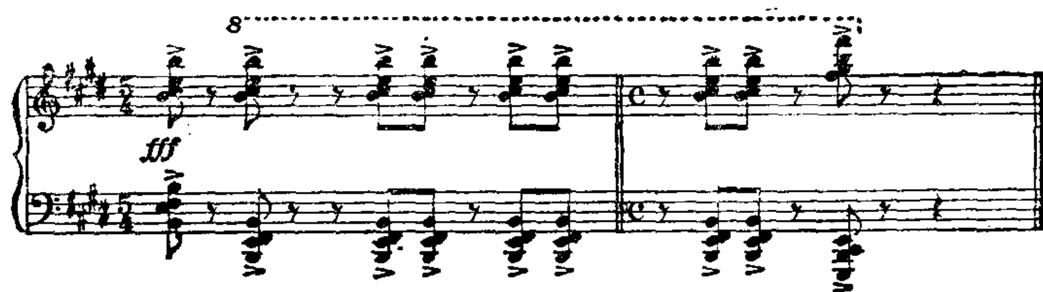
例 169

马勒：《我呼吸到菩提树的芳香》（终止）



例 170

尾高尚忠：日本组曲《祭礼》（终止）



在尾高尚忠的《日本组曲》的终曲中，可明确看出E大调的调性，在属和弦中重复了第二音和第四音，在主和弦（上例的最后和弦）中，除第六音外还附加了第二音。这种手法可看做是受五声音阶的影响(特别是在属和弦中省去了三音的缘故)，谱例192贵志康一的和声手法也与此相同。

第一级和声上的附加六音，也与上述Ⅳ级的情况相同，五音被省略，初看时有如使用Ⅵ_6。下面所举普契尼(Puccini)的《蝴蝶夫人》的一段，就是这样的例子。

例 171

普契尼：《蝴蝶夫人》（结尾）





这样的终止，因主和弦的根音明显存在，与漂浮性调性的性质是不同的。普契尼在最后一个和弦，没有给人们以满足，这大概是为了表现这歌剧的悲剧性的结尾。

c、V级上的附加六音

这是在属和弦上附加六音的和弦，当缺少五音时，与Ⅲ$_6$是完全一样的和弦。在用古典手法所写的音乐中，Ⅲ和弦常常代替V和弦使用，这在前面已经讲过，可是在这种情况下，第六音主要在旋律音中出现，被看做是不解决的延留音，或被看做是主和弦第三音的先现音(Vorausnahme)，或是被解释为完全无关系的辅助音，它如果以功能序列形式表示，即如下例：

例 172



概言之，这种情况与用Ⅱ$_6$代替Ⅳ是完全一样的手法，这种用例在浪漫派作品中可举出很多。即：

例 173

格里格：《天鹅》



例 174

舒曼：《新娘之歌》

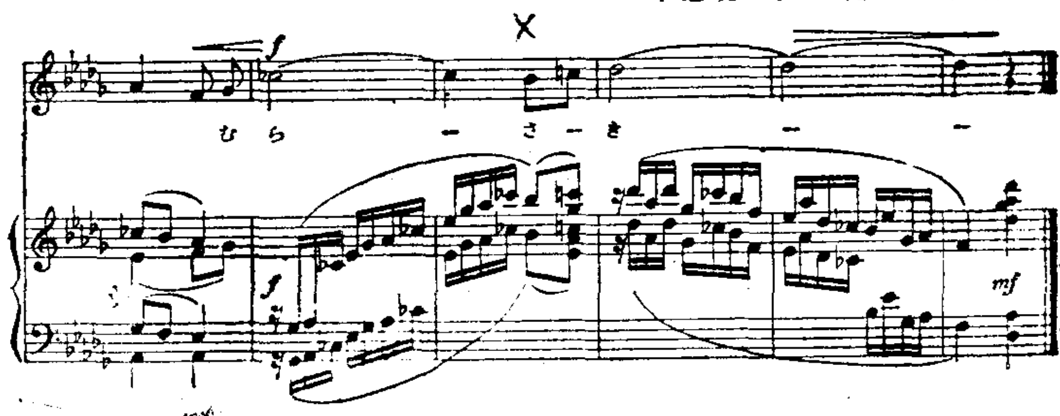


在格里格的谱例173中，旋律音a很明确地是在V_7和弦中附加的第六音。在例舒曼谱例1 74中，印有×记号的和弦，是把V级和弦的五音省略去了，而代之以第六音。

在下总皖一的下列作品中可见到附加六音的有趣的例子。在它最后的主和弦中，附加四音的手法，是值得注意的。

例 175

下总皖一：《花唇》的终止



在上例第二小节及第三小节中，十六分音符的分解和弦是♭C大和弦，就是在♭c、♭e、♭g和弦中附加了六音♭a的和弦，这个♭C大和弦，在本歌曲中是♭D大调的下属和弦的下属和弦，这在第三小节印有×记号(歌词“さ”)处进入代表下属和弦(Ⅳ级和弦)的♭B音。也就是在这功能序列中，Ⅳ级和弦绕过远处的五度圈进入“重下属”的附加六音的和弦。做为V级和弦，在第三小节的第四个八分音符上，只不过是以一个转位和弦为代表而已。

而第四小节以后，是应该做为主和弦解释的和弦，但整个第

四至第五小节使用了小七度的♭C音，这是教会调式混合里第亚风格的手法。也可做为在下一项将要讲到的“附加七度音”来考虑。

在最后小节中，主和弦的三音f先行出现，第二个四分音符处，奏出余下的根音及五音，这时是把三音略去，而附加了四音♭g的和弦。可是，因在本小节中已奏出了和弦三音的f，并利用踏板把此音已延长了，所以这终止和弦是主三和弦上附加了第四音的和弦，但是，为了避免半音程的矛盾，所以 f 音先行出现。

2、附加七音的和弦

从外表上看来，这个和弦的结构与七和弦完全相同，但是，它与古典派和声的七和弦中的第七音原则上需要解决的不协和音不同(一般第七音需级进下行)，附加六音时，是做为完全自由的独立和弦出现，七音也和三和弦中的三音及五音一样，不需要解决，因而处理上与古典派和声的七和弦有本质的不同。换言之，是在三和弦上再叠置一个三度音构成四音和弦(Vierklang，这不是四度和弦，请参看本章第九节b)，在处理上与三和弦是相同的。这样的和声手法，在十九世纪末叶浪漫派的作品中，已发现有它的实例。下面所列举的肖邦的作品片段即是一例。

例 176　　　　肖邦：前奏曲第23首(终止)



第二小节在主和弦上附加的七音 e，是不进行解决的任意的

附加音，曾做为印象派手法的预示而受到注目。

这样用附加小七度音结束乐曲的情况，在现代作曲家的作品中是极为常见的。谱例175下总皖一的终止也可做为相同的手法列举。在下面所举的理·施特劳斯的谱例中，为了不产生完全终止感而附加了七音，由此出现的没有解决的疑问做为余韵留在后面，这可看作是把诗意的内容音乐化了。

例 177　　　　理·施特劳斯：《还为什么？姑娘》



就是在“为什么啊，少女！你向我伪装”歌词的相应处，在上谱最后一小节附加了小七度音以表现反问的语气。

如前所述，附加七音和弦在表面上看来与V_7和弦是相同的，而其功能与作用却完全不同。例如谱例159舒曼的《孩子的请求》。谱例176的肖邦的乐曲及谱例177理·施特劳斯例中的终止和弦，做为独立的和弦，它们的结构是相同的，但在舒曼的谱例中，得到的感受恰如省略了向主和弦的解决。在肖邦的谱例中，因为在最后是仅留有根音的终止，虽然不完满但又不再需要更多的解决。在谱例177理·施特劳斯谱例中，它不属于上述的任何一种，恰似给人以在四级的副属和弦上终止的感觉，这三种情况其情趣各不相同。

不解决的附加七音在乐曲终止以外的部分使用时，还发挥着另外的特性。下例便用于开始部分的谱例。

例 178　　　　　　　　　　　　德沃扎克：e小调交响曲（谐谑曲）



在这里，主三和弦中附加了小七度的d音，构成了独立的四音和弦。

做为这样的四音和弦的附加七音的和弦，是由后期浪漫派诸家所开创的手法，其中格里格特别爱用这种手法。下例表明了他最富有特性的使用方法。

例 179　　　　　　　　　　　　格里格：c小调小提琴奏鸣曲



在这里所附加的七音，不是从根音开始数起而叠置起来的第

七音，而是从五音向下叠置的七音。就是在上例第二小节1)处的和弦，是在c、♭e、g的和弦下方叠置了♭a；第四小节2)处，是在♭e、g、♭b和弦下面叠置了C音；第五小节的3)处，是在g、♭b、d的和弦下面叠置了♭e音。假若从上述诸和弦中，把各附加音去掉，就会成为一般的古典和声进行。所以不能把1)看成是在♭a、c、♭e上叠置g的理由，也就在于此。

在印象派作品中，把构成纯粹功能序列的各和弦附加以七音，就都成为是不纯的不协和弦的和声序列，这种大胆的例子很多，并且使用其转位和弦的例子也很多。另外，在近代音乐作品中，把附加七音的和弦以音阶式平行罗列的例子也不少。但是，这样的手法称之为和弦的连续平行移动（Parallele Akkordverschiebungen)，也称为"混合音"(Mixturen)。下面所举的普契尼及施雷克尔①的例子就是用了这样的手法。

例 180

普契尼：《绣花女》



例 181

施雷克尔：《远方的音响》（第一幕）



① 施雷克尔（Franz Schreker 1878—1934）德国歌剧作曲家，曾任柏林高等音乐学校校长，代表作有《远方的音响》等——译者

3、附加九音的和弦（不解决的九和弦）

关于古典派和声手法中，正当解决"九和弦"的九音问题，在这里没有必要叙述，下面主要想论述近代派的手法，做为稍稍具有古典式的使用九和弦的例子，可看下面吴泰次郎的作品中的一段。

例 182.



开始两小节的和声是d小调的Ⅳ₉和弦，第三至第四小节是Ⅴ₉和弦，第五小节是在Ⅰ上解决的终止，但是在开始处省掉了Ⅰ级和弦，这种手法与贝多芬作品第31号之三降E大调钢琴奏鸣曲的开始处(参看谱例23)的手法相同。

九和弦不进行解决而以不协和弦的原样不动的使用手法，可在前期浪漫派时代的作品中看到。在九和弦中，成为不协和音的九音下行级进解决时，它的解决音是八音，也就是与根音相同，因为它的根音已经做为现在的九和弦的根音存在，所以该九音不迫切要求绝对解决，因而就比七和弦在处理上更自由。

然而，近代对九和弦的使用，完全无视一切的理论，而做为独立自由的和弦进行处理。由此便有部分地破坏调性的情况，但是也因而获得了特殊的效果。理·施特劳斯的下列一段作品就是九和弦不进行解决的实例。

例 183

施特劳斯：《早晨》



在上例第2—3小节中的九和弦是没有进行解决的九和弦。

九和弦不进行解决而连续并列进行的情况，在近代音乐中也并不稀奇。下面所举普契尼及德彪西之例就是这样。

例 184

普契尼：《蝴蝶夫人》（第三幕）



例 185

德彪西：佩利亚斯与梅丽桑德（第三幕）



4、附加十一及十三音的和弦（不进行解决的十一和弦及十三和弦）

若把附加音再向上方叠置三度时，就构成了十一及十三和弦。

在古典音乐的和声学中，十一音大多是做为三音前面的延留音而出现，对其进行相应地做出了解决，但是在下面所列举的格里格和布鲁克纳(Anton Bruckner 1824—1896)①的例中，这和弦上去是作为自由和弦处理的，连续数小节持续使用了同一和弦，强调其不协和作用之后才开始进行它的正规解决。

例 186　　布鲁克纳：第四交响曲（最后乐章）



例 187　　格里格：《天鹅》

Ängstlich sor - gen der El - fen im Grün-de glittst du horch-end all

zeit in die Run-de und doch bez wangst du zu - letzt noch beim Schei-den mit

① 布鲁克纳（Anton Bruckner 1824—1896)奥地利音乐家，自学成材，长于作曲及演奏管风琴，在维也纳被称为维也纳“三B”之一(指贝多芬、勃拉姆斯、布鲁克纳)，布鲁克纳与勃拉姆斯同时生活在维也纳，但处于相对抗的地位。布鲁克纳的音乐扎根于宗教音乐，作品内容充满了虔诚的宗教信仰。作品中主要有九部交响曲。——译者

前面布鲁克纳的一段是被看做不完全的十一和弦，在后面格里格的谱例中，缺少三音的十三和弦演奏了八小节之后，才开始解决在转位的属七和弦上。

但是，在这样的十一和弦及十三和弦（所谓十三和弦是该调中所属的七个音名全部堆积起来的杂乱的和弦，这只是理论上的一种设想。）中，以三度音叠置所得的和弦，只要这和弦的全部音不完全出现，做为这样的和弦有时常常不能识别出来。就以上二例来看，在布鲁克纳的谱例中，若把它的根音♭B做为持续音除外，它的和声分析自然地也就不同了；格里格的例子，也是可以把八小节连续的低音C解释为持续音的。甚至还有些时候会产生不能分辨是主音或是属音的情况，抑或是被看作是复合和弦（Doppel Klänge，参看本节11项）。下面所列举的可看作是最近代的十一和弦及十三和弦的二三用例。

例 188

普契尼：《杜朗铎》（开始）



最初九小节之间，连续奏出的和弦：

例 189



是这样完整无缺的十一和弦。

例 190

斯特拉文斯基：《彼特鲁什卡》（俄罗斯舞曲的结尾）



在第一小节中是两个十一和弦(其中第一个和弦缺少三音)，在第二小节的主三和弦上附加了六音。以上两小节是Ⅱ—Ⅴ—Ⅰ的功能序列。

例 191

施米特：《莎乐美的悲剧》



在这一段中，不解决的十三和弦，每次以转位形式如同链锁一样相连结。

5、其它的特殊和弦

至今所叙述的各种和弦都是立足于七声音阶，而且是以三度叠置所取得的。但在今后的将来，也不一定不会造出基于其它不同理论的新的和弦。特别是我们日本的音乐与西洋音乐的音阶完全不同，三和弦的理论也不存在，所谓日本式的和声，今后应如何进行发展，完全是个未知数，现在我们的作曲界，事实上正处于过渡时期。当然，不能说使用了日本音阶，它就算是日本式的。做为理论、手法都是表面性的问题，其主要的还是在于内容方面。

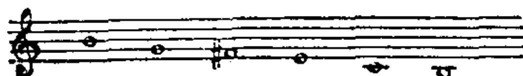
但是，现在就其表面性的问题所进行的一些尝试，也能举出一些各式各样的例子。如前述的清瀬保二的乐曲《春天的山岗》(谱例99）也是以日本音阶为基调，只是以做为仅使用该调所属的各音并稍加和声处理的作品而受到注意。但是下面所举的贵志康一的一例，是做为用了其它方法所进行的尝试，这也是不应忽略的作品。他的《猎人之歌》，就是像下面这样开始的。

例 192

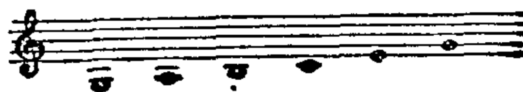
贵志康一：《猎人之歌》

在以上第1—2小节中所出现的和弦，是把日本民乐的下行音阶的各音叠置起来做为和弦，而用琶音奏法奏出。在第四—五小节中就是把上例音阶中的各音叠置起来，做为琶音和弦奏出，在这一部分里明显地构成了转调。在最后一小节，又回到了原调。

例 193



例 194



如以上那样，把音阶中的各音叠置，而能用琶音奏法奏出，这与其说是和弦，莫若说听起来更像音阶性的或是旋律性的，也或者像在琴上的滑奏(Glissando)，在该曲的中间部分出现了如下例那种做为同时弹奏的和弦。

例 195　　贵志康一：《猎人之歌》



可是，这也不是在普通意义上的和弦，只不过是前面所讲的民乐调式移到a音上的移调而已。

6、附加的邻音

所谓附加的邻音，就是在某旋律音或和弦上自由地添加没有和声关系的邻音(上半音或下半音，上一音或下一音)。在古典音乐中，是以各种装饰音的形式存在。例如：

例 196　　莫扎特：C大调钢琴奏鸣曲



这样的前倚音(Vorschlag)是以邻音顺序奏出，在快速的拍子中及运用踏板的时候，虽然带来了和声上的混乱，但是我们不仅没有感到任何理论上的矛盾，反而感到一种技巧性的装饰美。

其它如颤音、涟音等装饰音奏法，也不过都是些附加了不协和性的邻音而已。

因为七和弦或九和弦等转位时所产生的邻音是按和声理论进行解决，这是规则，另当别论。另，如前所述，在近代音乐中的附加六音可看作是在第五音上添加的邻音，其它不解决的七和弦和九和弦等，也都可看作是增加了各自的邻音，但是这些都可以构成和弦，所以必须与这里所要讲的附加邻音加以区别。

在古典派及浪漫派音乐中，除延留音、经过音、装饰音之外，其它与和声没关系的邻音同时被弹奏的情况极少。即使做为同时弹奏的邻音使用，也如同下例所示，不过是极暂时的或是偶然的现象，或者是用其它理论能够说明的。

例 197　　巴赫：a小调德国组曲



1)处的#g是做为倚音同时弹奏的邻音，2)是七和弦转位产生的邻音。

例 198　　舒曼：钢琴五重奏

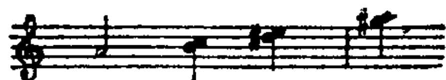


在×记号处的和弦中，所增加的邻音C可做延留音解释。

如同上述，在古典派和浪漫派音乐中，都是基于一定理论使用邻音，与此相反，在近代音乐中，完全是自由地为了各自的目

的而使用邻音。例如，在前面讲述的莫扎特的一段（例196）中，若按下面那样记谱而以非常快速弹奏时，可能两者的效果与作用在实质上并没有多大差别。可是从谱面上所得到的印象，则是感到两者之间相隔了一百年以上，而后者看来，一定会令人想到德彪西一派的手法。

例 199



使用自由附加的邻音，是从十九世纪末叶开始的，主要是在歌曲中，为了获得音画似的目的才使用的。但是对这种手法，当初也还是有必要用和声理论多少加以说明。

例 200　　　　沃尔夫：《妖魔之歌》



例 201　　　　沃尔夫：《明亮的花球在发光》



在谱例200第一小节中，#A是在B音上附加的邻音。在例201中的#f是同时弹奏的前倚音，后面和弦中的a音可解释为自由的延留音。

然而，在近代印象派音乐中，附加邻音只是为了突出某种声音的色彩。从这个意义说来，下面所列举的德彪西的一段，是与前述各例不同的手法。

例 202　　　　　　　　　　　　　　**德彪西：儿童的天地《大象摇篮曲》**

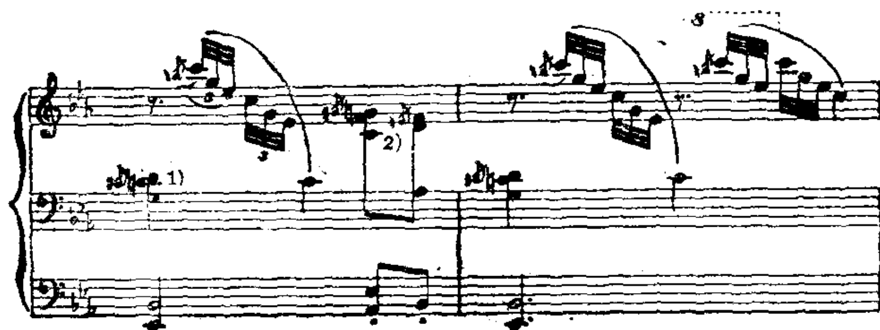


例 203　　　　　　　　　　　　　　**德彪西：《儿童的天地》的（黑人木偶的舞蹈）**



在德彪西的钢琴曲中，为了这种音画性的目的而使用附加邻音的例子非常多。下面示例是在同一作家的作品中，为了描写标题性的印象所添加的邻音，并与其它的不协和弦相配合。

例 204　　　　　　　　　　　　　　德彪西：《金鱼》



这一段在它的低音部明确是Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ的功能序列。可是，第一小节1)处的和弦是复杂的附加邻音的复合和弦，倚音#C附属于d音，而d音是自由附加的C音的邻音，C则又是附加的六音。下一和弦2)可按相同方法进行分析。从同一作品中，再举出两三个附加邻音之处。

例 205

德彪西：《金鱼》



例 206

德彪西：《金鱼》



在前一例中附加了很多不解决的邻音，在后一例中，在分解三和弦里附加了倚音式的邻音。由于附加了这样的邻音，就恰似金鱼咕噜咕噜地吐着泡沫在水里畅游着一样，构成了音画似的表现。若按其理论说来，这是与后期浪漫派完全不同的东西。

附加的邻音在没有原音而单独出现时，更可得到完全不同的和声效果。下面所列举的马克斯①的作品就是其中之一例。

在第二与第四小节中的第一个八分音符处，省略了主和弦的根音a，邻音单独出现。

① 马克斯(Josph Marx)—1882年生于格拉兹，1914年后在维也纳音乐美术学院教授音乐理论，1922—25年成为该院院长。作品以歌曲为主。

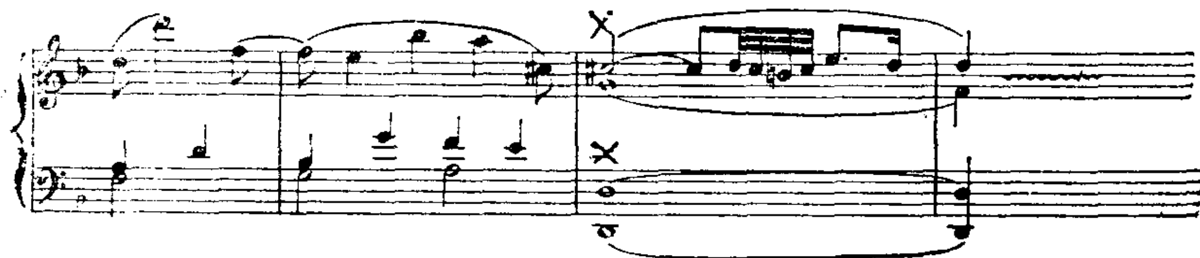
例 207　　　　　　　　　　　　　　　　　马克斯：威尼斯摇篮曲



7、附加大七度及减八度音的和弦

若把附加的半音程的邻音进行转位，就可得到大七度音程，若换一种记谱法，则与减八度相同。这种刺激与冲突强烈的音程在古典音乐中出现时，仅存在于下例这样的延留音之中（有×记号处的和弦）。

例 208　　　　　　　　　　　　　　莫扎特：F大调奏鸣曲（第三乐章）



在低音上已经奏出了主音，而与此相反，右手还在属和弦上延留，因而就产生了d—#c之间的大七度音程，但这个不协和音在下一小节却得到了完满解决。

可是这种非常不协和的音程，在近代音乐中，也在有意图的计划下使用。例如普契尼的歌剧《杜朗铎》的第二幕就是以下列的情形开始的。

例 209

普契尼：《杜朗铎》（第二幕开始）



在高音部上，记谱是♭E、♭D、A的大和弦，在低音部上与之相对应的是它下方减八度的附加E、D、♭B各音。

例 210

施雷克尔：《远方的音响》



施雷克尔的这一段音乐与前面普契尼的相同，是附加了减八度的例子。但是，这样的和声连续进行，用管弦乐队演奏时，由于它的不协和而带来的不快之感，即使多少有些减弱，若把它用在如钢琴那样音质坚实的乐器上演奏时，在习惯了古典和声的听觉中，就会变成不堪入耳的不愉快的音响。下面所举的拉威尔(Maurice Ravel)的作品中，使用了连续平行的减八度音程。到了这种程度，在今天的音乐中以不协和音为理由要求必须加以避免的音程，就可说已不复存在了。可是用这样的手法可做出有“钢片琴”(Glockenspiel)似的音响效果。

例 211

拉威尔：小提琴奏鸣曲（第一乐章）





8、平行五度及其和声

在和声学中，禁止五度音程的连续进行。在对位法中，更严加禁止。可是不论古代还是今天，在特殊的民族音乐中竟以连续使用五度为原则。例如在十世纪左右，复调音乐出现的最初时期，五度及四度的奥干奴姆(Organum)音乐也承认了五度和四度的连续进行。今天挪威和意大利某些地方的民歌也是以连续五度歌唱的。

莫扎特在意大利旅行的时候，听到了连续五度的民歌，他报导说："在当地用连续五度歌唱。但是它的音响并不是很差的。"

在古典主义音乐的和声进行中，连续五度只有在下列五种情况才被允许使用，但是不论哪一个，当然只限于使用一次。

a、在解决增五六和弦时所产生的连续五度。 这是莫扎特特别爱用的手法，通常被叫做"莫扎特五度"。

例 212



b、斯卡拉蒂五度。 这是以下面这种形式在经过音上产生的连续五度。因为斯卡拉蒂喜欢使用这种五度，因而被称为"斯卡拉蒂五度"。

例 213



c、延留五度(Vorhaltsquinten)。　下例就是低音部为延留音而其上方声部构成五度连续下行的情况。

例 214



d、经过五度(Durchgangsquinten)。　这就是一个声部在经过音进行的情况下所产生的连续五度。

例 215



e、功能序列中的五度。　下面就是功能序列中在II_6—V之间产生的情况。

例 216



此外，如遵奉严格的古典和声法的勃拉姆斯，在四声部无伴奏合唱的一段中，也有写出连续五度的例子（参看例71第四小节的内声部）。其它也有类似这种连续五度，但它们对于即使相当敏感的听觉也并不那么妨害，因此，它也不会推翻和声学的理论。

然而，在二十世纪今日的音乐中，被禁用的连续五度，也以其特色做为追求音色本身的目的，以获得声音本身的美感为对象

而终于被采用。连续五度自然没有连续增七度和减八度那样不舒服的音响，而且因为在过去的时代和在一部分民族的音乐中也有五度唱法，所以与其它连续的不协和音程，有着本质的不同。

无论怎样，连续五度使得习惯于传统的、古典和声的批评家、评论家的听觉感到震惊，还不过是最近半个世纪以来的事。例如，像下面普契尼的《绣花女》（La Bahème 1902）在维也纳首次上演的当时，使一般乐师全部都目瞪口呆了。

例 217

普契尼：《绣花女》



例 218

普契尼：《绣花女》



前例217是用三和弦按五度平行那样连续使用，后例218是用空和弦（缺少三音）的形式使之平行五度。

但是这样的平行五度，在今天的音乐中早已不为稀奇，更是屡见不鲜的了。

在平行五度中，另有配合以附加邻音的例子是很多的。这自然也属于近代及现代音乐，因此达到了双重作用。

例 219

德彪西：《月亮落在教堂上面》



例 220

科恩高德："山神吕贝扎尔"[①] 的童话画



把这种到处重叠的五度并进行的手法，称做"混合体"（Mixtur）。这使人联想到管风琴上的音栓，因为它相当于使用管风琴上的全部音栓群(Register) 所得到效果。下面所示各例都可看作是应用平行五度的"混合体"手法。

例 221

斯切潘：《故乡》



例 222

亨德密特：《圣母的生活》（玛利亚的诞生）



① 山神吕贝扎尔——德国利孙山脉(Riesengebirge)之山神。——译者

例 223

亨德密特：《牧人的宣告》



9、平行四度及其和弦

将平行五度转位就成为平行四度，在古典音乐中，它与平行五度在性质上也是多少有些不同。例如，在古典音乐中，像四六和弦那样把四度构成的一声部位于低音时，这种称之为无遮盖的四度(Ungedeckte Quart)的平行是不允许的，如同下例，仅限于在与低音没有关系的情况下才许可应用。

例 224

巴赫：g小调英国组曲



然而在后期浪漫派以后，无遮盖的四度平行也和五度平行一样无视古典的规则，有计划、有意识地被使用起来了。在近代音乐中的平行四度，按它的结构形式大致可分为下面三类。

a、连续的四六和弦。 四六和弦是从低音数起，到另一声部构成四度音程的和弦，这样的无遮盖的四度，原则上是做为需要解决的不协和音处理的，但在勃拉姆斯和瓦格纳等人的作品中，

四六和弦与普通转位和弦一样不再进行解决，而以不解决的形态直接进入到其它和弦，而且也可见到同样的四六和弦连续进行的例子。

例 225

勃拉姆斯：《我的睡眠越来越少》

Willst du mich noch ein - mal seh'n

pp

komm' ch komm'

例 226

瓦格纳：《特里斯坦与伊索尔德》（第二幕）

f Fle hen! des har ren Spä - her zur Nacht

在以上的两例中，得到了恰如半音移位（参看第六节 6 项）的效果，但在最近的音乐中更进了一层，为了获得特殊的音色而使用四六和弦。如下面所示斯科特（Cyrill Scott）①的钢琴奏鸣曲中的一段，就是这样的例子。在这里，罗列无遮盖的四度的和弦是它的特征，而对调性的辨认也只限于部分的、片断的，因此被人们

① 斯科特（Cyrill Scott 1879—？）英国作曲家，就学于德国法兰克福音乐学院。回英后，以钢琴家进行活动，并从事教育工作，为英国少有的印象主义作曲家——译者。

指摘为近代的和声手法。

例 227

斯科特：钢琴奏鸣曲，作品第66号



b、连续的四度音程 与连续的平行五度解禁一样，近代作曲家喜欢使用只有四度音程的连续平行，恰似与历来连续使用三度和六度音程的方法一样，其用例特别是在印象派作家的作品中为多。下面三例就是这一类型的作品，其具有特点的音色是典型的法国印象派手法的印证。

例 228

德彪西：《儿童的天地》（洋娃娃的小夜曲）



例 229

德彪西：四度练习曲



例 230

拉威尔：小奏鸣曲（第一乐章）



在纯粹的四度音程中再附加一个邻音，就成了三四和弦或类似的和弦，这种连续的不协和弦在近代音乐中并不少见。下面所列举的理·施特劳斯的一段就是连续增三四和弦的例子。

例 231

施特劳斯：埃列克特拉

hi - naus aus dem Ge - mach den Kopf voraus, die

Bei - - - - ne schlei fend hin - ter - her

c.四度和弦(Quarten Akkord)的结构 所谓四度和弦，就像以三度音程重叠两次构成三和弦一样，是在四度音程上再叠置一个四度音程所得到的和弦。

例 232

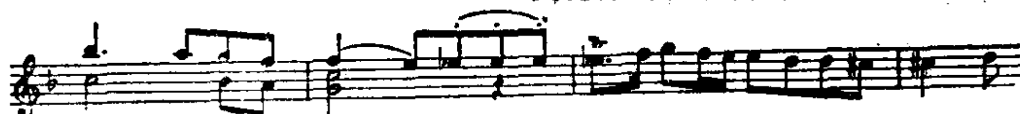
请注意：四度和弦(Quarten-Akkord)与四音和弦(Vierklang)不要混同。所谓四音和弦是在三和弦上再叠置一个三度音程，外表上是和七和弦相同的和弦。

在古典派及浪漫派音乐中不存在四度和弦。只是做为在延留音及经过音的形式中，偶而有与四度和弦结构相同的情形，而且

也是以立即得到解决为前提，下面所举出的两例，在附有×记号处就是这样的情况。

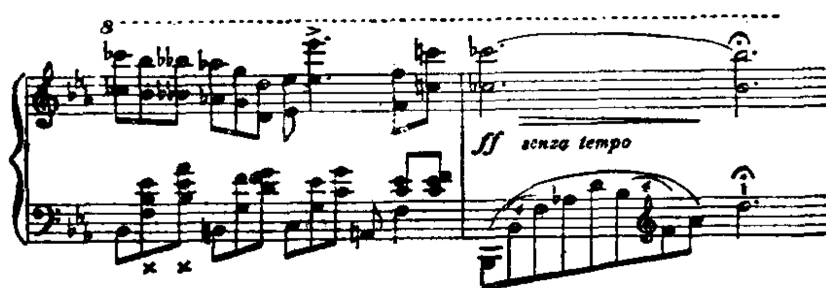
例 233

莫扎特：C大调奏鸣曲（第二乐章）



例 234

肖邦：夜曲，作品第9号之二



例234中的四度和弦完全是偶然的，但这是很少见的两个连续的四度和弦。

不解决的四度和弦，对习惯于三和弦形式的古典主义者的听觉也给予了特殊的感觉，但是，近代音乐家对于这种有特殊作用的素材并未忽视。下面所列举的普菲茨纳的两个例子，以经过音和延留音形式而产生的四度和弦，看来不是有意识使用的，但是已具有四度和弦的形态。

例 235

普菲茨纳：《在标帜下》



例 236　　普菲茨纳：《帕莱斯特里那》



例 237　　选自同上歌剧



在例237中，双重延留音看来是偶然的情况，但最初的和弦是由e、a、d、g四度音程重叠了三次，这是应该注意的。

以上所举的实例都是做为偶然现象出现的四度和弦，这在近代音乐中，与按和声规则进行解决的原则相反，它被做为新发现的独立和弦付诸使用。

例 238　　德彪西：《沉没了的教堂》



在本例中的四度和弦是由d、g、c三音构成，根音d在上声部重复，其效果与在第七度音c上附加的邻音是相同的。

例 239　　理·施特劳斯：《阿利亚德内》





伴奏中以琶音和弦记谱的和弦都是连续使用的未解决的四度和弦的原样。

10、邻音和弦(Nebenklänge)

在古典音乐中，某一音由它的邻音代用或合用的情况业已论述，而在近代音乐中与它相同的情况，是对一个和弦也作同样的处理，就是以相邻的诸音构成邻音和弦来代替正和弦。相邻各音是属于本调内的音，但是，假若在C大和弦上出现半音的邻音和弦时，如同下例，则是以♭D大和弦或B大和弦代替C大和弦使用。

例 240



故而邻音和弦与已讲过的因半音进行而引起的调性变化有着密切关系，有些情况容易与半音的假终止相混淆，但在邻音和弦时，只是暂时地以邻音和弦代替正和弦使用，两者存在着本质的不同。因此，邻音和弦的使用，按其前后关系可分为下面三种情况：

a、与正和弦相邻出现。 也就是正和弦明确地存在，围绕在它周围的邻音和弦与正和弦相继排列，并不因邻音和弦左右调性，只是丰富了和声的色彩。

例 241　　理·施特劳斯：《玫瑰骑士》



继第三小节第一个八分音符#F大和弦之后，第二个八分音符奏出高半音的G大和弦，在第三个八分音符奏出比原和弦低半音的F大和弦的邻音和弦，同样，与第四个八分音符的#F大和弦相对，继之以G大和弦（高半音）、F大和弦（低半音）上的邻音和弦奏出。

例 242　　理·施特劳斯：《唐·吉诃德》



第二小节的第一个二分音符的和弦，是后面奏出的正和弦a、#c、e、g在低半音上出现的邻音和弦。

b、邻音和弦在其它八度上的出现。 这就是把出现的邻音和弦移至演奏正和弦的同一八度上，由此可看出它与 a 项情况的相同作用。

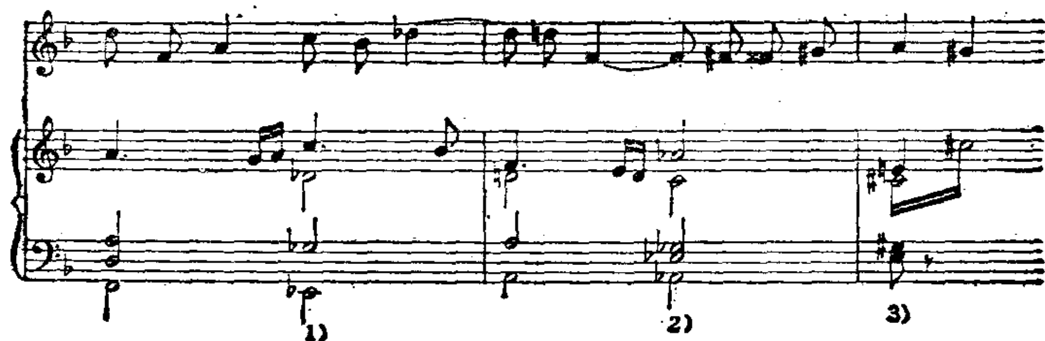
例 243　　斯切潘：《故乡》



终止是在明确的F大和弦上，而在第三小节邻音和弦是以高半音的♭g大和弦及低半音的E大三和弦在其它的八度上奏出。

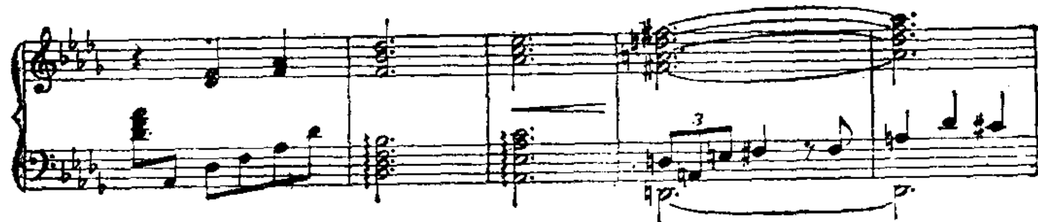
c.完全没有正和弦出现，而只是以邻音和弦代替。 因为这种情况省略了正和弦，看起来好似是假终止形式。

例 244　　　　**理·施特劳斯：《埃莱克特拉》**



第一小节的1）处是位于♭e、♭g、♭b、♭d的和弦上，C音是做为自由的延留音出现，对其前后的d小和弦而言，是它半音的邻音和弦。第二小节2）处的和弦，对其前面的d小调Ⅰ级和弦而言，是做为低半音的♭d小和弦的属七和弦而出现。接着，在第三小节的3）处是以♭d＝♯c进入♯c小和弦。就是在这第三小节中，利用d小和弦的属七和弦代替了在主和弦上的解决，而进入了高半音的♯c小和弦。

例 245　　　　**理·施特劳斯：《莎乐美》**



这个功能序列与前例244情况相同，第三小节处继♭D大调的属七和弦之后，把当然应该在♭D大和弦上的解决，却导入了高半音的D大和弦。

11、复合和弦(Doppelklänge)

如上所述，把相邻的和弦平面地排列成为邻音和弦，与这种分类相反，把邻音和弦或其它没关系的和弦垂直叠置起来，即以两个以上不同种类的和弦同时奏出，这时候就构成了复合和弦。在三和弦上再以三度音程叠置几次，所得到的九和弦、十一和弦及十三和弦就已促成复合和弦的成立，这一事实正如前述。但是十一和弦及十三和弦根本上是单一和弦，而现在在这里所以做为复合和弦提出，是因为有明确区别的不同和弦可同时演奏，这也就进而成为了“多调性音乐”产生的理论(以后再述)。

复合和弦作为偶然出现的现象，从古典音乐中也可能找到。例如，从贝多芬的作品中，也可举出下面这样应看做复合和弦的例子。

例 246

贝多芬：第三交响曲（第一乐章）



在高音部演奏属和弦，而相反在低音部却奏出主和弦的旋律。这自然难以说是贝多芬有意识地使用复合和弦，但是今天可以把它看做是复合和弦及复调性的前身。

例 247

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第10号之三（最后乐章）



在第二小节第一个四分音符的地方，左手弹奏属和弦，与此同时右手弹奏主和弦。这似乎也可作延留和弦解释，但是也不能否认它含有复合和弦的因素。

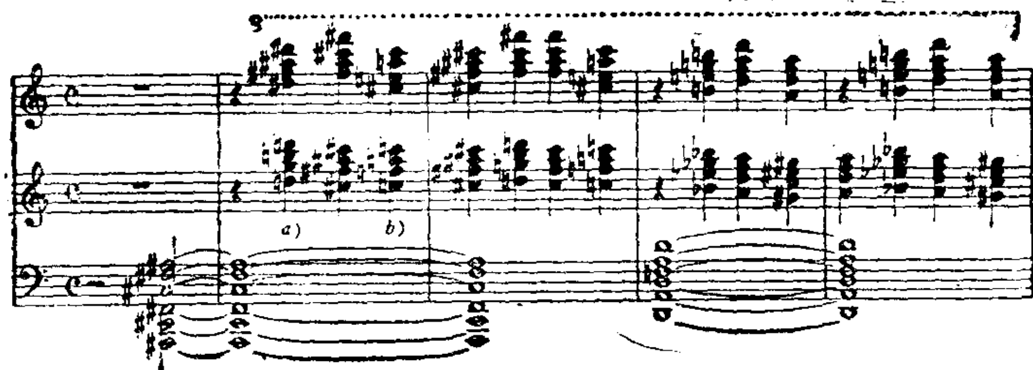
例 248 舒曼：《在城堡上》



在第三小节中，独唱部分的旋律是Ⅱ级和弦，而在伴奏部分的第一个二分音符处奏出的是主和弦。其实这也可以被看做是在经过音上偶然产生的复合和弦，与此相同的情况在两小节之后也可看到。

如在以上三个实例中所见，在古典及浪漫派音乐中，做为复合和弦所列举的和弦，主要限于以经过音或延留音的理论予以说明，而并非是有意识地、有目的地使用的例子。做为复合和弦开始逐渐使用，这和其它许多不协和音一样，是近代音乐的事。特别是印象派音乐，只是为了突出和声的色彩而使用了这种手法。

例 249 科恩高德：《死城》



在第二小节中，与做为基础的$^{\sharp}$F大和弦相对，在第二个四分音符a)处，G大和弦与$^{\sharp}$D大和弦同时奏出，在第四个四分音符b)处是F大和弦及A大和弦同时奏出。在以下其它小节中亦同。

例 250



第一幕开始处的弱起和弦是C大和弦(或c小和弦)与$^{\flat}$e小和弦的复合和弦，其次是f小和弦及$^{\flat}$b小和弦的复合和弦、C大和弦与$^{\flat}$e小和弦、$^{\flat}$b小和弦与$^{\flat}$D大和弦的复合和弦，如此等等。

12、“和音”(Akkord)及“合成音”(Klang)(以三度音叠置构成的和弦与非三度音叠置构成的和弦)

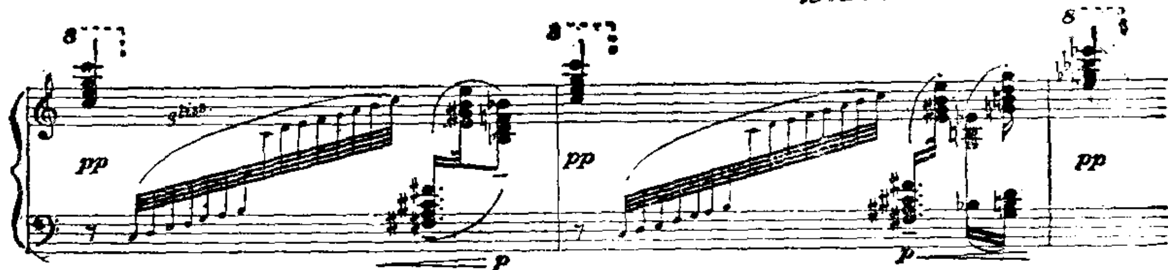
仅就和弦而论，在古典及浪漫派音乐中所使用的和弦与现代的和弦在本质上、在作用上完全不同，现在在这里明确两者之间微妙的差别是很必要的。

三和音式和弦(Akkord)，是在三和弦上方按叠置三度音的规则所得到的和弦。其连接常常是按一定规则进行，不协和音必须按一定的规则进行解决。与此相反，不遵守三和弦规则的合成音(Klang)，其外形与和弦虽然相同或相似，可是没有相关连的作用，也不受任何理论上的、形式上的规则限制，是绝对自由的个体，仅仅是为了以发出预想的音色为目的而出现。故单单拿出一个和弦，来论及它是什么类别的和弦是不可能的，要看其前后关

系才能得到判断。概括地说，在按功能序列原则写成音乐的和音才是“合弦”，而不是这样写成的音乐及无调性音乐中的和弦，应当看做是“合成音”。基于这种理论，下面一例中所使用的和弦都可看做是“合成音”。

例 251

德彪西：前奏曲第十二首



上例开头的和弦可明确地看出它是C大调调性，第二个和弦是#F大和弦，接着以下是E大和弦、♭B大和弦等，这些和弦相互之间不受和声理论的限制，而是绝对独立的和弦。

另一方面，在基于古典和声规则的作品中，所使用的和弦不以构成功能序列为目的，而仅以和弦的色彩为其目的时，这种“和弦”同时又应看做是“合成音”。若以这种观点来看，在贝多芬第九交响曲开始部分，以同一和弦持续了十四小节以上，以描述其庄严的、有深广意义的音色为其第一目的，在这种情况下可以把它看做是一种“合成音”。

第十节　古典派音乐和浪漫派音乐

在音乐中，古典乐派与浪漫乐派的区别，与文学和其它姊妹艺术之间的古典派与浪漫派有着密切的关系，由于所处于的时代不同，其解释的标准也不尽相同。而且浪漫派音乐是古典派音乐的延伸，若以距今四、五十年前的观点看来，两者之间在概念上

被看做是相反的，可是若从现代的音乐思想及作曲手法方面看来，在古典派及浪漫派音乐之间要想划清一条严格的界限则是很困难的。

一般讲来，所谓古典派的音乐，受传统的、严谨的形式支配，因而它有完整的形式美，本质是明朗而透澈、端庄、典雅而优美的音乐，这是以海顿、莫扎特和贝多芬等人为中心的时代及其作品为代表的。

反之，所谓浪漫派音乐，就是从主观的艺术冲动所产生的形式上的自由、对抽象而神秘的世界所抱有的憧憬与渴望、也应作为个性来反映的不安的感情与哀愁、热情等为其本质的音乐，这是以舒柏特、舒曼等人为其中的时代及其作品为代表的。若再稍做具体说明的话，古典音乐的和声手法主要就是使用本调式中的正规音及和弦，以此描绘出端庄而透明的音乐，而浪漫派的和声手法，虽然也基于与古典派相同的理论与和声手法，可是变化和弦、经过和弦或代用和弦、或通过实际应用的变化的七和弦、九和弦等达到了极其复杂的半音进行式的发展。这样的半音和声手法的发展丰富了感情的表现，并以此强调了做为浪漫派音乐特征的主观的、富于个性的因素。

古典派的作品有严格的形式上的规范，在尊重形式的灵活运用中得到美感。赋格曲有赋格自身的典型形式(巴赫的赋格)，奏鸣曲有奏鸣曲所规定的严格形式(海顿、莫扎特的奏鸣曲及贝多芬初期的奏鸣曲)，变奏曲有变奏曲的严格形式。然而，在浪漫派的作品中，其形式不过是为了表现诗的意境而选用的一种体裁而已，因此，它是以想像及诗的感情为主，形式及曲式只不过是处于一种从属的位置。这就是说，赋格曲也不是在形式上终也不变的

赋格曲，而是成为以诗的意境或以演奏效果等为主的赋格（如贝多芬后期的赋格，勃拉姆斯的赋格）；奏鸣曲在同样的意义上，其调性关系及主题的处理方法上也都变为自由了（舒柏特以后的变奏曲）；变奏曲也向着所谓的性格变奏（Charaktervariationen）发展（勃拉姆斯的变奏曲）。

另外，不可忘记的是，古典音乐是以音乐本身为全部目的，与此相反，浪漫派的作曲家是与音乐以外的诗意相关联，将音乐与此相结合而进行了尝试。就是在一定的标题下进行音乐作品的创作（例如舒曼的许多作品，特别是《狂欢节》、《儿童的情景》等），并与文学作品相结合（例如李斯特的《浮士德》交响曲），其它以非现实性的传说为题材的创作，也应看做是浪漫主义运动之一（例如瓦格纳的乐剧）。

这些都是以形式至上的古典音乐做为标准来进行对比的，可是，因为在古典作曲家之中也有浪漫色彩浓厚的作品，在近代作家中也有人创作古典倾向的作品，所以不能在年代上明确划定其界限，而且也不能以作曲家来加以区分。究竟从什么时代开始把所谓“古典”这一词汇引用到音乐领域中来是不明确的，但是对这个词汇的本来语义和起源进行探讨，可以得到某种程度的明确概念。

所谓“古典”德语是Klassik，英语是Classic，而这个词的德文和英文又是从罗马时代的Classis一语转化而来的。因为从前罗马人对上流社会的富豪阶级和多额纳税者称为Classis，这词汇经过其含意的逐渐改变而借用，用于具有一定共同性的阶级和等级，进而也开始转用于极抽象的集团的分类。举例来说，在当时把有相同旗标的船队，也就是把一个舰队叫做Classis。在今天，

把容纳在同一教室中的一班学生也叫做Class或Klasse。对于以同一车室的座席、同等价钱的车费而分类的火车、轮船的等级，也使用这同一的词汇。

在艺术中所谓古典一词，也是以旋律法、和声法、对位法及严格的曲式等作为共同的标帜。换言之，就是指所谓按纯粹曲式写成的作品以及属于那一个时代的作品。所以在这种情况下，超越单纯的范围划分，并含有“高级的”意思，这与区别学校的班级和火车的等级不同，而其所指却与有的罗马时代上层阶级所有的东西相一致。

浪漫主义音乐与古典主义音乐不同之处，就在于对气氛和情绪的注重，已如前述，这在美学观点上具有完全不同的价值，但是，浪漫主义的音乐，也在所经历的数十年间也发生了很大的变化。初期的浪漫派的音乐家(从十九世纪开始)始终以小规模的形式为主，而到了后期浪漫派的作曲家瓦格纳时，以传说和神话的结合做为新的基础，及以规模庞大的结构显示了这个时代艺术思想的新倾向，但是不能否认，从古典派直至浪漫派时代，它总是在贯串着共同的艺术思想与冲动。不过，就在这慢慢的、逐渐的演进中间形成了很大的距离。

在其他艺术中也是这样，特别在诗歌中浪漫派被看做是古典派的后继者，同时，又好象是与它相反的相对立者。可是，又不能明确地指出其相反性。这是因为特别是在诗歌艺术领域中，其创作本质只能被认为是浪漫主义的顶点。例如，就德国有名的古典作家席勒和歌德的例子看来，前者的《潜水者》、《包利库拉提斯的戒指》，和与其相似的歌德的《魔术师的徒弟》、《魔王》等作品的内容，不能不说是极其浪漫主义的作品。也就是其超自然的

非现实的内容，在所有这些诗中都打上浪漫主义的结实的烙印。在与此相同的意义上，格鲁克(Gluck)的《被欺骗的卡迪》和莫扎特的《后宫诱逃》等作品的东方背景，应看作它已经是浪漫主义冲动的开始。

依此看来便可知道，艺术上的浪漫主义原则是其底色，所谓古典主义的，只不过被看做是其面色而已。可以认为，古典主义的特征毕竟不在于其内容与种类如何，而在于其处理方法如何。

现在在这里对古典派音乐和浪漫派音乐即十八和十九两个世纪间的音乐总括起来与现代音乐加以比较的时候，就其过去约二百年间的和声方面、从其形式方面以及从其旋律和节奏上来看，会发现它们的共同点非常之多。这两个世纪间的全部作品，可以按同一的音乐理论体系进行分类。具体说来，无论巴赫和亨德尔的音乐或勃拉姆斯和瓦格纳的音乐，都可以用相同的和声理论予以说明。然而，一旦进入了二十世纪，在音乐界出现了新的划时代的大变化。而最近四、五十年间所起的变化，实际上远比从巴赫时代至勃拉姆斯时代约二百年之间所起的变化要大得多。若以瓦格纳的音乐和德彪西的后期作品及亨德米特等人的作品相比，毋宁说它更接近于巴赫的音乐。

故从现在纵观过去二百年间，也就是从古典派至浪漫派时代，若以作曲家划分，自巴赫至勃拉姆斯、瓦格纳时代，他们之间有许多共同的理论和特征，所以，若从极广义方面考虑，可以将此统称为“古典”。

这种新的艺术运动推翻旧传统而产生了划时代的新时期，这在音乐史上重复出现过多次。追溯到纪元五百年前，当希腊从东方埃及、阿拉伯等地传入了技巧性的器乐，威胁了当时尚以声乐为

主的希腊音乐，而成为一个新音乐运动的开端，这些我们都可在历史上看到。这时，保守的希腊音乐评论家，警告了对以笛为主、以歌为辅的东方音乐的输入提出了警告，这就是被人们所认为的新旧主义的冲突。

希腊过去的事件姑且不谈，从第九世纪开始已经出现了复调音乐一事，可能是音乐上最显著的变革之一。在此以后的一个长时期中，应用对位手法的复调音乐便发展起来，并因巴赫和亨德尔的出现而达到了顶峰。此后到了十七世纪左右在意大利兴起了主调旋律的形式，经过曼海姆乐派到了古典派时代及浪漫派时代，这期间因为没有急剧的变化，无论是十七世纪初期的歌剧的咏叹调，还是过了二百年之后的舒柏特的艺术歌曲，都是在和声基础上的旋律构成了音乐效果的前景，在这一点上没有任何不同之处。也就是这时期的特征是在和声上形成了伴奏的主调音乐。

但是音乐在最近四、五十年间所发生的变革，实在是急剧而不可予测的。印象派、表现派、多调性、无调性及十二音体系的音乐等，推翻了迄今继续了二百年以上的理论传统，开辟了一个完全崭新的天地。即使如此，在欧洲仍有传统的主流，同时又加进来了先锋派的改革运动。但是在睡梦中的日本作曲界，随着第二次世界大战后觉醒的同时，一切都变为青一色，很难找出一个方向来。加之日本故有的音乐和输入的西欧音乐相合流，以及受到美国电影音乐影响的爵士音乐的流行，特别是兴盛一时的法国印象派的影响现已衰落，还有一些先锋派作曲家热衷于具体音乐或电子音乐，现在处于不经过一个时代很难说其成果将会如何的一个状态。但是以二十世纪中叶的现状来看，一般听众的爱好仍表现以古典与浪漫派音乐为主。不论从演奏会的节目来看或从

唱片的销售情况来看，都证明了这一点。因此现代各种音乐今后将如何变化，尚不得而知。以下将顺序探讨现代音乐的内容。

第十一节　印象派和表现派音乐

从十九世纪末叶跨入本世纪之初，印象派和表现派在所有的艺术领域内，特别是在绘画与音乐中非常鲜明地显示了其发展。

印象派音乐是从标题音乐派生出来的，最初的印象派音乐运动与印象派艺术本身的起源一样，自法国兴起，它的发展与完成大多有赖于柏辽兹(Berlioz)和德彪西等人。其特征就在于：例如描写云彩、波浪或雪景时，事物本身不是所要理解的对象，而是描写从这些对象所得到的表面印象及由此而酝酿成的情绪乃至气氛，这些则是不能和标题音乐相混同之处。标题音乐只要能达到音画的效果，尽量忠实于写实。与此相反，印象派音乐是要求描写围绕着事物在内心感情上的气氛，以及由此而焕发出的情绪与印象。

与印象派音乐关系至深的印象派绘画，原来起源于绘画艺术中的点描派(Pointillismus)。这种画法缺乏写实的、明确的线条轮廓，而是描绘朦胧的点与色彩，这绝不是写实的艺术。这一画派永远是对印象的描写，而不是细致地描绘实际的具体事物，因此，色彩也好，线条也好，使用的是梦幻般的技法。

印象派音乐与在绘画上这种不明确的描写一样，忽视鲜明的旋律及严格的和声理论，使用了许多副音及邻音，使用了一切不进行解决的不协和弦，致力于朦胧的气氛的描写。印象派艺术的这一原则，在做为这一艺术母体的法国象征主义的诗文中也是如此。

把思想、性格的轮廓都换成了暧昧的印象。

这种缺少鲜明的色彩和线条、和声和旋律的情况与古典派的透澈而鲜明的表现方法比较起来，是给幻想又加了更多的暗示，从美学角度来看，它产生了完全另外一种效果。加之以异国的、特殊的标题和内容去追求未知世界的题材，进行梦幻般的描写，因此得到群众支持的可能性是极大的。做为这样的表现手段，如钢琴、管弦乐队这样有色彩的发音体的乐器是最适合的，对鲜明表现旋律线条的弦乐四重奏和无伴奏合唱等是不适宜的。

与此相反，**表现派**的艺术是以明确地表现“主观的艺术思想”代替了描写客观的印象，它的表现是以抒发人们精神生活上的痛苦、欢乐、憎恶和爱情等直接使人们受到感动的事物为着眼点。用声音是否能表现这些，另当别论，想要成为主观表现的最高峰这一点上，现代表现派作品，无论使用如何既大胆且新奇的手法，也和古典音乐具有深远的关系。而那些印象派如果说单是意味着印象的表现，或者“旁观者的再现”，那么表现派音乐的本质是“体验者的表现”，这两者的概念大致是相反的，但是，又不能定出它们之间明确的界限。因为，深刻的印象或旁观，可以加深到主观体验的程度。这样，这两种倾向似乎是相反的，但却不然，在现代作曲家中，因为常常兼有两种倾向的情况居多，把这两种概念从根本上区分开来，仅仅在理论上可能存在。例如理查德·施特劳斯，可推举他为现有的、最大的表现派作家，但有的人却把他做为著名的印象派作家而论。

现代表现派的意义，就在于它要表现现代人。也就是“要成为适合现代精神的艺术”，二十世纪的精神与十九世纪的精神不同，所表现的艺术，也应该是不一样的。因而，表现主义永远具有现

代的性格。在对《少年维特的烦恼》感到厌倦、对席勒的戏剧已感到空虚的这样的时代，就必须创造出一种新的感情表现形式，其根据就是必须以此反映现代的艺术思想。

如前所述，所谓在音乐中表现派的作品与印象派的作品，不是按其内容如何而是按表面的手法如何进行区分并构成其对照。它们相互之间的差异和共同之点，正如古典主义和浪漫主义的关系相类似。下面试就两者表现手法上的特征与标帜稍加具体的叙述。

在印象派手法中，没有鲜明的线条轮廓。也就是看不出鲜明的旋律动态。其目的停留在对要表现的事物现象所散发出来的气氛的描写上，主要是用平静的、色彩的、和声的手段进行描写，给以感觉上的满足，因此，它令人欣赏的仅只是朦胧的气氛而已。

做为印象派倾向最浓厚的作品，首先可列举德彪西的作品。现在试以德彪西的《沉落的教堂》(La Cathedrale engloutie)(参看谱例263)为例来看，在本曲中，仅只是能感到描绘朦胧色彩的和声而已。但是，若引用某评论家的解说，从中可以听到在寺院里信徒的脚步声，感觉到钟与管风琴的声音，并且以慧心凝望着庄严的哥特式(Gothic)建筑的房柱，还感觉到信徒在半明半暗之中，神秘而安静地祈祷的轻声细语。所有这些说法，都是描写旁观者的印象，终究不过是感觉上的描写。在这首乐曲中，没有表现体验上的描写和内心的虔诚。

如果认为印象派的特色与倾向主要在于其手法如何，则不一定仅限于近代音乐，早在古典派及浪漫派时代的作品中，也可以找到它的例子。很多理论家曾在巴赫和贝多芬的作品中就已经发

现印象派的手法，这不是没有根据的。特别是在贝多芬的《田园交响曲》中《暴风雨》的开始部分，就可看做是印象主义手法的先驱。又如，在他的作品第70号三重奏曲的第二乐章中，由于缺少和声变化和朦胧的六连音的震音(Tremolo)及下行的半音进行等，在这些表现手法上也可看出印象派的倾向。这首乐曲其别名又称之为《幽灵三重奏》(Geistertrio)的原因，也就在于此。

穆索尔斯基(Moussorgsky)的钢琴曲集《图画展览会》(Bilder aus einer Ausstellung)，是在十九世纪末叶有意识采用印象派倾向的初期时代的作品。它是作曲家在展览会上看到陈列的绘画之后，试图把由于看到的一幅幅绘画所得到的有关印象在音乐中的再现。但是由于穆索尔斯基尚未通达德彪西以后印象派在丰富的色彩感上充分使用音乐材料的表现手法，做为钢琴曲在表现效果上，他是远远比不上德彪西的。这首乐曲经拉威尔改编为管弦乐曲而闻名，是因为他弥补了原曲的缺陷。

其次，表现派的手法也可以说是把艺术思想做为直接表现的速记或鲜明的缩写。就是说极其强调所要表现对象的性格特征，在更极端的情况下，甚至把这种特征做了漫画式的夸张。例如在描写某一事物时，有如我们用手势直接示意一样，以非常强烈的旋律运动在线条上表现出来。因而旋律线是极其曲折的，表现上则是急剧的音程跳跃。总之大音程跳跃是表现主义音乐的一个特征。做为其突出的例子，可举出威伯恩(Anton Webern)① 的作品(谱例411)。斯特拉文斯基自意大利古音乐中寻求题材，并用现代表现派的表现手法进行了改写，以此表达现代人对十八世纪时代

① 威伯恩(Anton Webern 1883—1945)奥地利作曲家，就学于勋伯格，为十二音体系有名的作曲家。——译者

的音乐如何感受并如何表现。这也就是其中的一例。

现代音乐的手法逐渐成为具有自然主义的倾向，在音乐中所使用的乐音，逐渐接近自然现象的声音。无论是印象派还是表现派，不论是有调性还是无调性，总而言之，不论现代的什么音乐，虽然程度上有些不同，若以古典音乐或浪漫派音乐的立场来看，即使在基于一定规则而构成的和弦中，也可看出多用的是在自然现象中常见的不协和音甚至是以杂音所构成的。这种倾向在其它艺术领域中，虽然从前一个时代就已开始形成，但是在音乐领域中，伴随着标题音乐的发展，为了表现音乐以外的事物现象，这种倾向被明显地强调起来了。前面所说的“四音和弦”、“四度和弦”以及其它各种附加音等，都是这种情况。特别在写实的配器方面和在使用噪音的未来派的音乐中，自然音以原样被当做音的材料使用。另外，现代作曲家完全无视三和弦的结构、功能序列的原则及有规则的旋律法等理论，这也就意味着已接近自然主义，这种自然主义当然为进行描写表现的标题音乐所利用，但除此之外，在绝对音乐的作品中，也做为自己的目的而使用。

因为音乐与文章、语言不同，可是用音乐是否能正确地表现标题的内容，是有讨论的余地的。用音乐再现风暴的声音或鸟类鸣叫的声音是容易的，而且听众也许能产生同样的感受，但是以声音来描写碧空或白云就很困难。要用音乐来表示死亡或痛苦就不那么容易。在论述这个问题之前，著者想介绍一件有趣味的实验。

音乐学校的教室。这堂课是讲授印象派音乐。教师请一位钢琴家准备弹奏穆索尔斯基的《图画展览会》，演奏之前，他命令已熟悉本曲内容的学生不要在讲课堂上发言。

本曲正如在此之前所提及的一样，是穆索尔斯基在看了哈特曼的遗作展之后，根据那十幅天才的绘画上得到的印象，用音乐把它再现出来的作品。十幅绘画的标题是《侏儒》、《古堡》、《孩子们在梯露丽花园中的争吵》、《牛车》、《在卵壳中跳舞的鸡雏》及其它如《骷髅的洞穴》等，教师请钢琴家将本作品的每曲逐一奏出，并请学生听后讲出有何联想和有何想像。可是其回答，众说纷云，丝毫不相同。其中，有人竟发表了异想天开的奇特的想像，令人贻笑大方。如，对《侏儒》、《孩子们的争吵》、《鸡雏的舞蹈》等，没有得到共同的正确的回答。只是有的学生对《古堡》产生了类似《田园》、《乡间游闲的景色》那种浪漫的感觉。对于《牛车》，如同《垂着重锁的大象的脚步》、《熊的队伍》或《送葬曲》一样得到了与标题比较近似的形容和解答。

这个实验对人们的种种疑问给予了解答。这就是对于有标题的印象主义或表现主义的音乐，如不借助标题或解说等先入观念，而想理解作者所想表现的具体意念，是困难的事情。对于《雨中花园》、《亚麻色头发的少女》等钢琴曲，也是除了从音响得来的幻想以外，不能感受到标题的这种印象。与此相反，先有了标题再去听音乐，就能得到种种符合标题的暗示，产生出那样一种气氛，这也是常有的经验。标题音乐所以能得到群众的有力支持，其原因亦在于此。由于群众对过去的古典及浪漫派的绝对音乐的要求，结果加上了解释性的标题。对于贝多芬的许多有名的作品给以文学性的解说，对于肖邦的二十四首前奏曲的每一首也都分别给予了诗的、幻想的注解，这些也都与作者毫无关系，是应群众的要求而继续存在着。

第十二节　十二音体系音乐及其它现代音乐

以第一次世界大战为界，在最近三、四十年间，音乐创作上所起的变化，是迄今历史上极为空前急剧的和复杂的。固然由于对曲式乃至和声理论的否定，而且使用了复调性、多调性，甚至导致完全否定了调性，四分音音乐一时被宣传为好似今后有发展的新音乐。其后，这种新理论虽然业已消失，但十二音体系音乐在日本青年作曲家之间还相当受欢迎，第二次世界大战之后，具体音乐和电子音乐在新闻广播宣传界的支持下，成为了时髦的话题。这正如在今天我们的日常生活中，猪排和生鱼片一起上了餐桌，而且筷子和叉子也摆在一起一样，在音乐上也完全相同。今后的音乐运动方向，也还是难以预测的，而且也还不能建立一种新理论。有时同一作曲家每发表一部新作却使用不同的手法，甚至在同一作品中，也有将十二音体系和爵士音乐等混合应用的例子。总之，这是一种混乱状态，而这一状态随着社会现象的复杂化，将日益增加。无论在任何时代，总会有保守派与激进派之分，而大多数作曲家似乎是处于中间状态。

仅就无调性音乐(Atonal)来讲，按其方法可分为各种不同类型。本来无调性音乐的形式是由勋伯格开创的(作品第11号，三首钢琴曲集)，他把这种理论称之为“Atonikale Musik”，即没有主音的音乐，其后，一般用语称之为Atonal Musik，也就是无调性音乐，在第二次世界大战后，一般都开始称它为十二音体系音乐。

因为无论“无调性音乐”或“十二音体系音乐”都是否定调性的，所以不能使用过去的各种音阶。有调性的音乐的基本原则若说是使用七声音阶，所谓无调性音乐则是使用在一个八度中平均

分为十二等分的半音音阶，也就是使用平均律的半音音阶，它们相互间不具有和声的、调性的功能，也就是没有相关的从属关系，而是完全各自独立使用的音乐。因而，在这种音乐中既没有主音，也没有导音，不同的十二个音名，都有同等的独立价值与功能而靠机械的计算进行使用。然而，勋伯格所提倡的纯正无调性的理论，更多是遵从对位法组织的原则。与此相反，豪厄(Josef Matthias Hauer)① 的手法，则又基于另外不同的原则，进行配合，以十二个半音进行的各种组合，按排列原则(Prinzip der permutatine)，仅在同一个八度之内的十二个音中，就可以得出四亿七千九百万种以上的多种排列的可能性，若再加以节奏的变化，把和声的原则也考虑进去，说是其各种各样组合的可能接近于无限，这种理论完全是数学性的和机械性的。若与这种严格的纯正的无调性相比，把前面已经叙述过的“片断的调性”、“没有功能序列关系的调性”等，一般也总称为“无调性”是错误的，有些理论家对于只无视和声理论，但也不遵从纯正无调性的理论的那种自由的近代作品，称之为“非调性”(untonal)音乐，以资区别。

另外，两种不同的调性同时相组合的复调性音乐(Bitonale Musik)、拥有比这更多的调性同时相组合的多调性音乐(Polytonale Musik)等，也可在现代作品中看到其尝试性的作品。关于这些新的倾向，按下列顺序举例并阐述之。为此，首先从结构上和风格上对现代音乐的各种形式加以区别，进行如下的分类。

1.从结构上的分类

a.有组织的纯正无调性音乐与十二音体系音乐

---

① 豪厄(1883—1959)，奥地利作曲家和理论家。曾从事无调性音乐及十二音音乐的研究而闻名。——译者

b. 复调性及多调性音乐

c. 片断的有调性音乐

d. 没有功能序列关系的音乐

e. 四分音音乐

f. 具体音乐与电子音乐

2. 从风格上的分类

a. 印象派音乐

b. 表现派音乐

c. 怀古派音乐

d. 强调民族因素的音乐

e. 机械音乐

f. 未来派音乐及主体派音乐

g. 爵士音乐

1、从结构上的分类

a. 有组织的纯正无调性音乐与十二音体系音乐

这种无调性音乐是用没有主音的十二个音以计算排列构成的音乐，有如下面在原则上不同的两、三种方法和种类。所谓计算排列不是靠幻想和灵感作曲，而是像求解纵横字谜游戏（Cross words Puzzle）① 似的，考虑前后左右的关系把声音填进去。

其一，使人想起了十五、六世纪时代的尼德兰乐派的对位法音乐的结构，下面就是一例。

① 纵横字谜游戏——是依号码排列的提示，在一块方阵或长方阵的许多小方格内，按纵横方向填入适当字母的填字游戏。——译者

例 252

勋伯格：月迷彼罗，第18号

在这首作品中，探求调性或和声支点是纯属徒劳之事。在这里不能不看到在作品中是应用了有如纵横字谜游戏或图解式的极为复杂而细致的计算而组织起来的。但是，这些都是靠视觉在谱面上确认，而不是非用听觉来辨别的音乐现象。即：

1）单簧管与短笛构成卡农形式。也就是单簧管的旋律，由短笛在四度上方进行忠实的模仿。

2）钢琴是把上述同一旋律扩大两倍后，构成模仿声部。

3）大提琴比小提琴晚出一小节，低八度进行模仿。也就是八度的卡农。

4）全曲呈建筑式的对称。就是从本曲的中央部分（上谱第二段有箭头记号处）若向前及向后做比较研究，就可发现所有声部都像镜中倒影似的一致。全曲从中央小节的正中的竖线为界，直至曲终是由前一半演奏的谱面逆读而成。

如上所见，这是根据计算构成左右同形的图案，仅独唱声部是自由进行的。

下面所示是在勋伯格同一学派的阿尔班·贝尔格（Alban Berg）①的组曲中，构成所谓倒逆进行的形式，恰如：

甲 乙 丙 丁 丙 乙 甲

把这首由138小节写成的乐曲最初的六小节与最后的六小节提示如下。

例 253

贝尔格：抒情组曲（第三乐章）

---

① 阿尔班·贝尔格（Alban Berg） 1885年2月9日生于维也纳，十九岁以前自学作曲，后从勋伯格学习理论，自1911年以来，在维也纳成为勋伯格一派的作曲及理论教授。——译者



从第一小节开始顺读的音列，与从最后第138小节逆读的音列完全相同。另外，在第二小节(及第136小节)的第一小提琴及第三小节（及第135小节）中的中提琴所演奏的十二个十六分音符音列，在一个八度之内的半音仅只出现一次，构成完全的"特罗培"(Trope)①(关于Trope下面再述)。

其二，做为一个单位构成的旋律片断(最普通是由一小节构成)之中，十二个半音必须出现一次，这样的作曲是有组织式的无调性音乐。如果有些音使用两次以上时，就似乎会产生调性感觉，因而在一个旋律单位中，把平均律的十二个音平等使用做为规则。

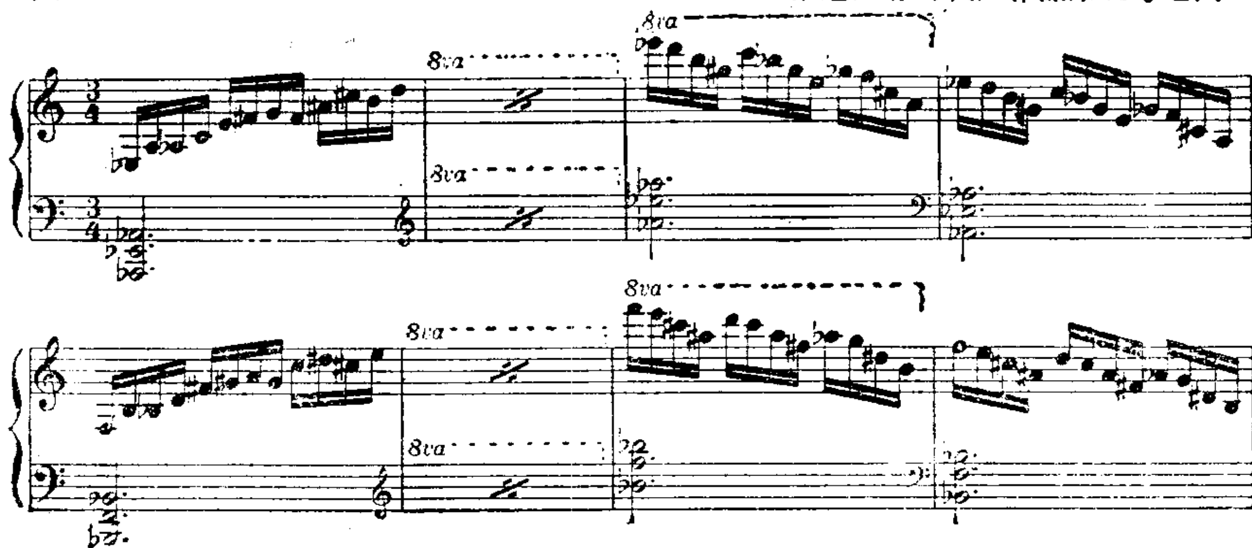
① "Trope"无恰当译名，暂音译为"特罗培"。——译者

原则是在一小节中十二个音必须使用一次，而且也不准许使用一次以上。创用这一原则的人是豪厄，他把这旋律单位称之为“特罗培”。就是一首乐曲由连续的”特罗培”构成，但豪厄提出了把在一个八度之内能产生479，001，600种“特罗培”的可能性，整理成为四十四种”特罗培”的理论，在一个“特罗培”之中，允许不越过一次的偶然的八度跳跃，变化音的临时记号只对该变化音有效（不是像历来的乐理中所教的那样，在一小节内都有效）。

这种十二音体系音乐，后来以勋伯格一派为中心，第一次世界大战刚结束以后，在维也纳极为盛行，但从1925—26年为起点，在维也纳已趋衰落。可是，现今以德国、法国为中心仍有标榜这种理论的作曲家，我国从第二次世界大战后开始相当盛行。

豪厄所提倡的“特罗培”理论，在日本根据法国的理论，称之为Serie（序列）。在这种“特罗培”技法中含有把十二个半音按平面排列的和按垂直堆积的两种方法，下面列举豪厄作品中的实例，首先是按平面排列的例子。

例 254　　豪厄：练习曲，作品第22号之四



这是由一小节构成的“特罗培”之例。即是在第一小节中的十二个十六分音符用十二个音各自只出现一次而顺序不同组合的音组。在这种情况，由于临时记号只在有临时记号的音上有效，因而第八个十六分音符不是#F而是本位的F音，关于这一点是要注意的。

但是实际弹奏此曲时就可知道，即使依据如此周到的计算而进行作曲的，但在第一小节中，因左手弹奏的三个音♭A、♭E、♭A的三音在后面出现，所以有♭A大调的调性感觉，下面是同一作家以垂直的“特罗培”所构成的乐曲。

例 255

豪厄：练习曲，作品第22号之一



在各小节中，类似和弦的四个四分音符中，包含了十二个半音中的音名，一小节构成一个“特罗培”。看上去，恰似三和弦，但它们相互之间，完全没有调性关系。下面再列举勋伯格的一例。

例 256

勋伯格：钢琴曲，作品第19号之三



在最初的小节中仅缺少A音，在其它各小节中具备了全部十二个半音。

b. 复调性及多调性音乐 肯定了复和弦(Doppelklang, 如前述),就导致了复调性或者是多调性的产生。

所谓复调性音乐(Bitonal)就是两种不同的调性同时结合而成的音乐。下面所列举的理·施特劳斯的《莎乐美》中的一段，也许不是有意识地运用复调性，但可以明确地看出 #c 小和弦与d小和弦的复合和弦或是复合调性的倾向。

例 257

理·施特劳斯：《莎乐美》（第一幕）



格什温的下列作品也是一样的，主旋律大体上以e小调做为主调，相反，伴奏中的和声进行是E大调的功能序列。总之，是e小调与E大调的复调性。

例 258

格什温：《波吉与贝丝》（第三幕终止处）



然而，开始就有计划的把两种调性相结合的例子，可从下面所列举的米约(Milhaud)①及罗帕特尼科夫(Lopatnikoff)②等人的作品中看到。

① 米约(Darius Milhaud, 1892—1974)—法国作曲家，“六人团”成员之一。1947年任巴黎音乐院作曲教授，1959 年被选为法国国家音乐科学院院长。主要作品有歌剧、芭蕾舞曲、交响曲等多部。——译者

② 罗帕特尼科夫(Nikolai Lopatnikoff, 1903—)1914—1917年在彼得堡音乐学院攻读，1917年移居德国，就学于Ernst·Toch。他的作品以室内乐，钢琴，提琴曲为主。——译者

例 259　　　　　　　　　　　　　　米约：《巴西的萨乌巴德》①



这是米约的探戈舞曲中的一片段，高音部是A大调，而在低音部却弹奏升F大调。在这里由小三度复合所造成的混乱是意中的现象。如果试将这首乐曲的低音部移至与高音部相同的A大调弹奏时，就一定会成为平淡而无特色的乐曲了。米约的意图就是想取得这种生疏的复合调性的魅力。因为两调之间距离是小三度，所以听起来并不那么刺耳。

例 260

米约：第二交响组曲（第五乐章）（终曲的结尾）



① 萨乌巴德(Saubades)——巴西的一种乡愁舞。——译者

这是C大调与降G大调的组合，其距离是增四度。应注意，这是有意识使用最远的远关系调性的大胆手法。

下面所列举的是罗帕特尼科夫的作品，与例260相同，是相距小三度的复调性，E大调与G大调的结合。

例 261

罗帕特尼科夫：五种对比



以三种以上的调性相结合时，称做多调性(Polytonalität)。下面举出什玛诺夫斯基的四重奏做为易懂的实例。(例262)

这首四重奏曲是在四个不同调性上同时进行的例子。最初大提琴声部出现的主题(C大调)，三小节后在中提琴上以高出小三度的降E大调出现。再三小节后，由第二小提琴以高出小三度的升F大调出现。其次的三小节以后，在高出"一个半音"的A大调上由第一小提琴奏出模仿声部，直至最后仍保持着四个各不相同的调性。

c.片段的有调性音乐

d.没有功能序列关系的音乐　可以认出调性的片段音乐及有调性而无视和声原则并完全没有功能序列关系的手法等，在近代作品中都被广为应用，但是关于这两种情况在第八节"调性及其形式"中已经谈过，可参看。若说纯正的无调性音乐是由十二

例 262

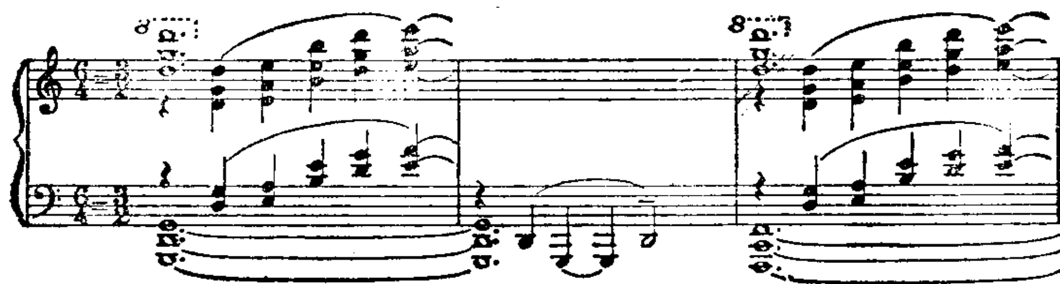
Scherzando alla Burleska　　什玛诺夫斯基：弦乐练习曲（终乐章）



音组织构成的没有调性的音乐，那么没有功能序列关系或在某片断中可看出调性的作品，则可看做是由七音组织构成的无调性音乐。下面所举的德彪西的印象主义作品的一段，就是其中一例。

例 263

德彪西：《沉没的教堂》





在这样的作品中，好像是把和声当着画具使用，因而把音乐就做为音画处理，至于调性如何则无所顾忌。当然，把它看做是没有调性的合成音构成的音乐更为恰当。

e.四分音音乐　　这种音乐也是做为现代音乐运动之一翼列入这一分类之中，但是关于其概要已在四分音音阶一章中讲过，不再另述。

f.具体音乐与电子音乐　　第二次世界大战后兴起的具体音乐与电子音乐与第一次世界大战结束后兴起的四分音音乐及十二音体系音乐相比更进了一步。这两者都不使用特定乐器，也不使用乐谱，最后整理成为一盘录音磁带，都是用机械操作的音乐。因此，作曲者(制作者)与欣赏者之间，不需要演奏者。

具体音乐(Musique concréte)是由法国作曲家比耶尔·歇费

尔(Pierre Sehaeffer, 1910—)在1948年最先发表了作品，曾轰动一时，这是把任何杂音或自然音响先录入录音磁带，然后再操纵录音磁带进行种种组合制造出来的音乐。在日本，于1953年由法国归国的黛敏郎发表了《为具体音乐而创作的XYZ》成为首创。这部作品由工厂的机械声音和槌子声音(X)、人和动物的呻吟声和心脏的跳动(Y)、用电器操作被歪曲了的乐器音(Z)这三部分组成，它显示了具体音乐的可能性的样板。

电子音乐(Elektronische Musik)是从1952年开始，在十二音体系音乐评论家艾默特博士 (Herbert Eimert, 1897—)的指导下，在德国的科隆广播电台进行了多次试验，做为音乐材料只使用了电子管的信号音。这只是些pi、bu等的单纯音，经过对录有这些声音的录音磁带的操作，把声音加以歪曲，或提高一至两个八度，或进行综合组合，或附加或取消泛音等，利用一切可能性来制作音像的录音磁带。在录音磁带的操作方面与具体音乐相同，但电子声音可使用任意的周波数值发出任何音高，这是它的优点。日本广播协会的青年工作人员在黛敏郎的指导下，正在进行试验，但这只能说它是否能成为艺术，则完全是未知数。录音磁带本身成为作品，这样一来，作品的寿命就成了问题，并且录音技术又将逐年发展，因此恐怕不能像绘画那样吧!

2、从风格上的分类

a.印象派音乐

b.表现派音乐

这两种已成为现代音乐主流的音乐。现代的日本音乐也是用

这两种手法按这两种倾向作曲的较多。关于这两种音乐在前章中已经叙述，在此不再赘叙。

c.怀古派音乐

在现代的音乐作品中，带有复古主义倾向的作品不多。这里所谓的复古，不一定指遥远的古代，而只是在古典初期及其以前的德国、意大利及法国的形式中，用现代手法及思想加以完成。已经厌倦了现代音乐而追求新刺激的现代人，要求这样的非现代式的现代音乐也并不奇怪。如在多调性音乐中已讲过的席玛诺夫斯基所作的《滑稽的小谐谑曲》，就可做为一例，而下面所列举的两三例，也可说是古代式的现代音乐。

例 264

亨德密特：古中提琴奏鸣曲（第一乐章）



在下面的斯特拉文斯基的钢琴协奏曲中，其威严的速度与端庄的符点音符节奏，做为亨德尔及巴罗克时代的法国音乐中的性格因素令人注目，为了对比，现将亨德尔的实例一并列举如下。

d.强调民族因素的音乐

强调原始而单调的民族特性也成为现代音乐中重要的因素之

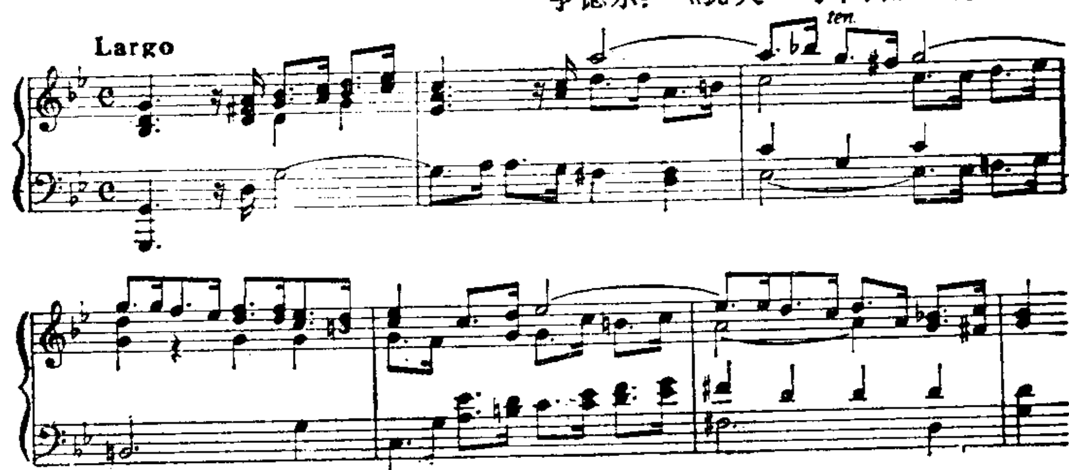
例 265

斯特拉文斯基：钢琴协奏曲



例 266

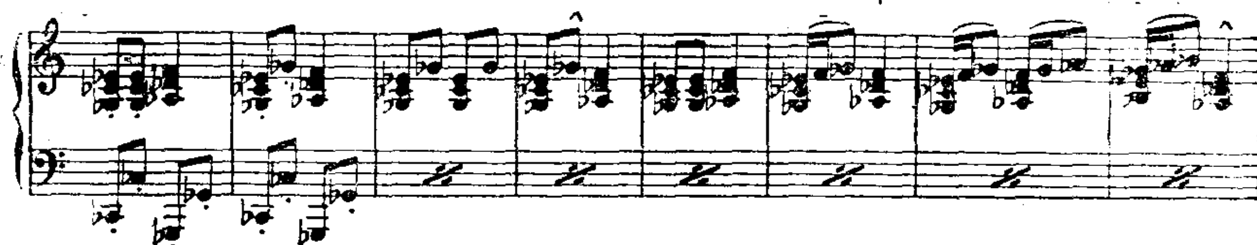
亨德尔：《犹大·马卡白》（序奏）



一。匈牙利的贝拉·巴托克是这类作品的有代表性的现代作曲家，另外，在一部分斯拉夫音乐家及法国作曲家中，这种例子也很多，只是在德国的作品中好像少一些。其性格特征是把旋律限制在极窄的音域里，将同一动机用单调的节奏不间断地进行反复，从而带来质朴的力度。下面就是其中的二、三实例。

例 267

巴托克：《木雕王子》



例 268

德·法亚：《西班牙夜晚的庭院》

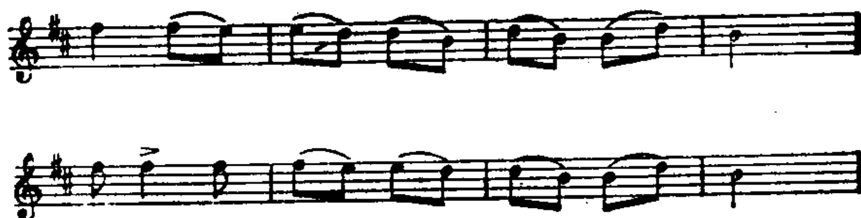


例 269

斯特拉文斯基：《彼特鲁什卡》



例 270 渡边浦人：《野人》



例 271 柴科夫斯基：第四交响曲



在上例267巴托克的谱例中，其旋律音大体上限于三度音程之内，而且一再反复。直至下面271例，都是限制在四、五度音程之内，具有鲜明的匈牙利及俄罗斯的乡土气息。在这种意义下，例270渡边的《野人》主题中，乡土气息也非常强烈，甚至可说与斯拉夫、匈牙利的音乐很相近。例271柴科夫斯基的第四交响曲的第二乐章及第四乐章的主题亦属此类。在这首交响曲中特意多用俄罗斯民歌，这是引人注目的。

e.机械音乐

这种音乐是在最大限度上强调了节奏因素，机械的准确节奏成为音乐的本质，是现代主义的所有类型中，最不伤感的音乐。从其形式上可以分为下面两类：

(1)以写实、音画为目的的作品。 就是用准确的节奏描写运动着的机械和铁槌的音乐。在奥内格(Arthur Honegoer, 1892—

1955)的《太平洋231号机车》(Pacifique231)中，描写特快车的机车和在莫索洛夫(Mossolow)的《铁匠炉》中对机械工厂写实的音乐描绘，都属此类。

（2）拥有绝对的、自己的目的的作品。并非是以音乐作为手段进行音画式的描绘，而是在诸如托卡塔之类的无标题音乐作品中，在前景中突出机械式的强烈节奏。这在现代音乐中，也是不多见的。下面二例即是。

例 272

塞尔凯斯：钢琴组曲第一号（序曲）

quasi f

dim.

p

psub.



例 273

普罗科菲耶夫：《恶魔的暗示》，（作品第4号）

f.未来派音乐及立体音乐

未来派音乐是第一次世界大战刚结束后，由意大利年轻作曲家创始的一种音乐运动。它否定了原来传统的音乐理论，有些地方与表现派音乐一样，但是它最大特点是有着把一切非音乐的杂音加入到配器中去的倾向。这种音乐就是加进风和雷的声音，还

以汽车的警笛、小孩子的玩具及其它噪音乐器等来增加兴致。二十世纪三十年代在东京某作曲家的作品发表会上，听说有敲洋铁罐的作品，这好像确是受了意大利未来派影响而受到注意的吧！但是这种音乐运动已经完全衰落了，在意大利本地倡导这种运动的作曲家们，现在也都已经180度地转变了。

理查德·施特劳斯在他的《阿尔卑斯交响曲》中使用了牛铃与造出风声的机械，对此有些人是做为未来派音乐来评论的，但是在施特劳斯的音乐中，是为了描写阿尔卑斯山麓地带气氛的艺术性格，是最自然而真实的写实，所以这是与未来派的趣味完全不相容的作品。

下面的立体音乐，是受现代绘画领域中兴起的立体派影响而产生的一个流派，它如绘画中以直线、三角形、圆筒形及圆锥形等几何学的立体形态作为表现手段一样，立体派音乐也以同样手段去表现艺术思想。在下面斯特拉文斯基的一段音乐中所见到的生硬的三和弦音列，给人以某种立体几何学的印象。

例 274

斯特拉文斯基：五指练习



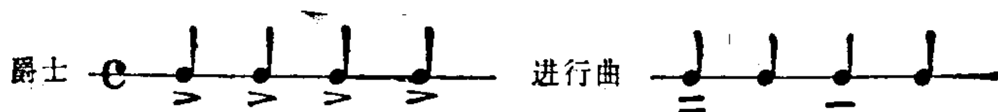


g.爵士音乐

1915年开始在美国出现爵士乐队以来，在极短时间内风靡了全世界，现在已成为超越种族与国境的共同音乐，对艺术音乐领域也给予极大的影响。

爵士音乐原来是做为跳舞的伴奏音乐在美国出现的，做为其生命的特殊的切分音节奏，是来自黑人音乐。使它在今天能达到如此盛行的地步，大多有赖于保罗·怀特曼(Paul Whiteman)。爵士音乐进入英国后，伴随着英国式的轻歌剧一起发展起来。进入巴黎后，在咖啡馆、夜总会等夜晚生活中非常发达，以至蔓延开来。在此其间，爵士音乐欧洲化了，形成大陆爵士乐，在和声方面、配器方面都和原来的传统音乐相汇合。在我国日本，直接输入美国电影音乐是主要途径。所谓欧洲的大陆爵士音乐，是通过德国和法国的唱片普及起来的。做为纯粹是夜晚生活舞蹈伴奏的爵士音乐，始终是出于单纯享乐的情趣，但是在有天分的作曲家所写的这类音乐中，富于艺术价值的作品也不在少数，当不必赘述。

爵士音乐的特征及其生命是机械的、鲜明的节奏。它那种正确而有规则的节奏与上述的"机械音乐"有一脉相通之处。但是原来在进行曲中拍子的强弱关系，与爵士音乐中用下列节奏演奏的情况是不相同的。



这种节奏的基础是在低音部分，并由打击乐器予以支持，主旋律的旋律常常是在不规则的、主要成为切分音的形态下与低音的基本节奏相结合。这就叫做“拉格泰姆”(Ragtime)。然而，拉格泰姆被后来的摇摆音乐(Swing)这一词汇所代替，现在人们多称之为摇摆音乐。下面就是其例。

例 275

施瓦尔茨：《唐人街》



例 276

埃灵顿：黑色与棕色幻想曲



在复杂的拉格泰姆中，各种新节奏层出不穷，在音乐中呈现了杂乱无章的活泼气氛。复杂的节奏交织成凌乱的花纹而又突出一个干脆利落的明快节奏，这就是爵士音乐的生命。

爵士音乐根据舞蹈的方式、速度和性格，可分为各种不同的种类。至第二次世界大战之前，经常跳并演奏狐步舞、一步舞、布鲁斯、恰尔斯登、探戈等。第二次世界大战结束后，与美国的热爵士(hot Jazz)一起出现了许多新型的舞曲。诸如皮金、曼鲍、恰恰恰、卡里普索等舞曲，它们时废时兴、兴废无常。仅是新舞

曲的类型就不胜枚举，好像越来越要求激烈的旋律增加强烈的刺激。现在已不大听到曾经盛极一时的水兵舞(Boogie Woogie)，它的不规则的转调和疯狂的节奏就是其极端中的一例。

例 277



与此相反，最近却出现了一种倾向，喜爱情调稳静的这种类型的音乐。这可看做是对上述爵士音乐的一种反动。

在爵士音乐中的和声，不像在这种音乐中所见到的在节奏上有那样强烈的特征，但是，使用了各种带附加音的和弦和教会调式的和声，甚至其它的四音和弦和全音音阶等无所不用。在某些乐曲中，也拥有复调性、无调性等倾向，使用了前面所讲述的现代音乐中的一切理论和手法，而且超越了新旧的概念，固定低音的手法使用得也很多。下面即是其中的实例。

例 278



爵士音乐的形式主要是简单的二部歌曲形式居多。一般常常是在四小节的引子之后，继以十六小节的第一部(Vers)，接着出现的是做为第二部的三十二小节的副歌(Refrain)，最后是尾声。在这中间其各部分适时地应用了即兴的、装饰丰富的变奏技法。

在演奏当中，以高超的演奏技巧格外增加其兴致谓之“中断”（Break，中间停顿）。在旋律告一段落的地方，常常以两小节之长度，做为属和弦上的装饰性经过句插入技巧性的独奏。例如：

例 279

埃林顿：《间歇》



如同十八世纪时代的小步舞曲形式一样，由于当时的伟大作曲家们以此形式创作了艺术性的作品，在这种舞蹈音乐形式中能很好的反映当时的艺术精神，而今天的爵士音乐，虽然被看做是舞场中的娱乐音乐而遭到藐视，但由于许多现代的优秀作曲家的努力，将它从舞蹈中解放出来，开始以新的意境做为现代表现手法在艺术音乐中逐渐使用起来。特别是爵士音乐，要求高度的演奏技巧，而今日的爵士乐团也具有这样的能力。例如，在单簧管的高音区的高超技巧、小号加弱音器的奏法或萨克管的巧妙的效果等方面，都开拓了新的表现力。在美国爵士钢琴家的正确手指活动和黑人乐师的优秀管乐奏法，大多具有超人的技巧。这些性能与爵士乐所特有的节奏，做为现代音乐的新的表现手段，按原样一起被各各方面所采用。格什温（George Gershwin）在《蓝色狂想曲》（Rhapsodie in Blue）的开头所使用的单簧管的滑奏（Glissando），使当时人们瞠目结舌.他的F大调协奏曲以及《一个美国人

在巴黎》也都全面地使用了爵士手法。格罗菲(Grofé)的《大峡谷》(Great Canyon)组曲也是如此。

然而，爵士音乐已经不是美国作曲家专有的作品了。欧洲的作曲家们，甚至斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、米约、亨德米特等人在他们的作品中也使用了爵士乐的手法。我国的作曲家用爵士手法所谱写的作品，至今仍在演奏。

3、现代音乐的方向

以上谅已说明以无调性音乐为中心，在现代音乐中出现的各个流派，然而，尚不能断言现代音乐的主流在于何处，而将来的音乐向什么方向进展也还看不清楚。例如第一次世界大战以来，最大的事件就是无调性音乐的出现。然而这都是和音乐无关的新闻宣传界的作用所致，在其发源地维也纳，1930年是它的全盛时期，以此为界，纯粹的无调性音乐已趋于没落。根据作者在维也纳国立音乐学院所听到过的近代音乐讲座的统计，听讲学生对无调性音乐的关心程度，是从1920年左右开始急剧地增加，据说在1927、28年，有大半数的听讲学生对它表示支持，但是以后逐渐显示了下降的趋势，在1935年的调查中，对无调性音乐支持的人，在60人当中只不过有四人而已。这不过是在教室小范围里的调查，但也可说是当时社会的一种反映。

勋伯格离去维也纳之后，在维也纳的十二音体系的无调性音乐，虽然一时销声匿迹了，但是第二次世界大战以后，以德国为中心在欧洲的一部分地区，又涌现出一批以这种方法作曲的年轻作曲家。在日本，十二音体系的音乐仍相当盛行。但是支持者并

非是一般群众，而是新闻宣传界。在德国一带主要也是由广播电台之类的机构做为后援在进行，而现在则处于演奏会的门票销路不佳的状况。在日本因为是新玩艺儿，报刊杂志做为时髦的新闻来报导，听后获得共鸣并为之感动的听众好像是很少的。因此这种音乐的将来发展应该说是完全的未知数。

复调性、多调性音乐，也只不过成为一时的尝试或局部的现象，对四分音音乐，也不见有什么追随者。它的乐器也已成为了博物馆的陈列品。称为未来派音乐及立体派音乐的，也已完全没落，成了极为短命的东西，至今也不知道这些派别的名称的人还多着呢！总之，艺术并不是以思考和计算来进行创作的，也不是靠政治或宣传来推广的。

总之，现代音乐中的主流不就是各民族的音乐和印象派的音乐而在手法上加进了爵士音乐和无调性的倾向吗？无调性、无调、十二音体系等词汇已逐渐失去了严格的界限。因此，把部分使用十二音体系的音乐作品、有片断调性的作品以及完全没有功能序列关系的作品等，放在一定的框框内进行分类是困难的，而且多数群众至今仍爱好古典和浪漫派音乐，这可从唱片及演奏会门票的销路等方面明显地表现出来。

第二章 谐调与对比

第一节 反 复 法

一、在古典派和浪漫派音乐中的反复法

动机和短乐句的反复，无论在古典音乐及近代音乐中都是构成乐曲结构的一个基本原则。特别在古典音乐中，常常利用反复法构成图案式的结构。也就是在古典形式的绝对音乐中利用动机的反复形成乐句或主题，将此再进行反复便形成一种曲式。现按其反复的目的、方法及次数等项可提出稍微系统的分类。

1、以构成主题为目的的直接反复

(1).反复进行(Sequenz)(即模进)　用一小节或两小节(由于速度及拍子种类不同，亦可用四小节)的短乐句，只作机械式的反复而构成一个主题时，通常进行四次反复，以此作为前半乐段，然后再全体反复一次，以完全终止结束。因此，结果就等于同一乐句共作八次连续反复。例如：

例 280　　　　舒曼：《阿贝格》变奏曲



例 281

济拉：维也纳人圆舞曲



例 282

舒曼：钢琴四重奏曲



这样将同一乐句作原形移位反复的处理方法，就叫做模进(Sequenz)。

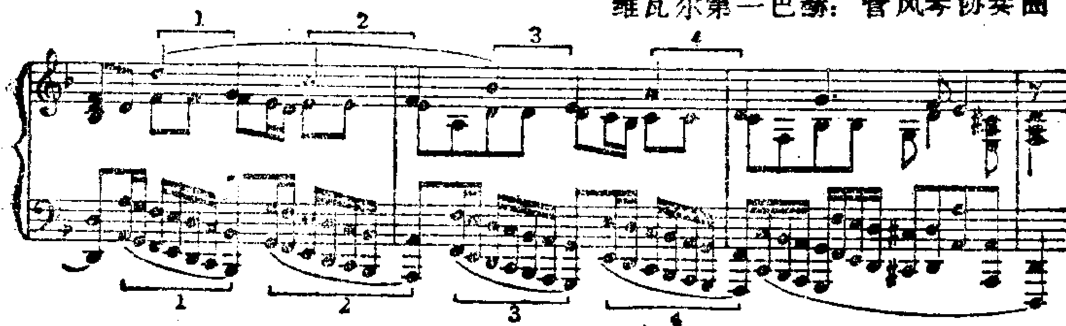
(舒曼使用的模进，如上例钢琴四重奏中所见，在第四次及第八次时，常作约缩处理)。

下例是维瓦尔第——巴赫的风琴协奏曲的赋格曲中的一段，它是最机械的、图案式的模进的例子。(见例283)

同一乐句是否不按模进手法而在同度上做若干次的反复，是

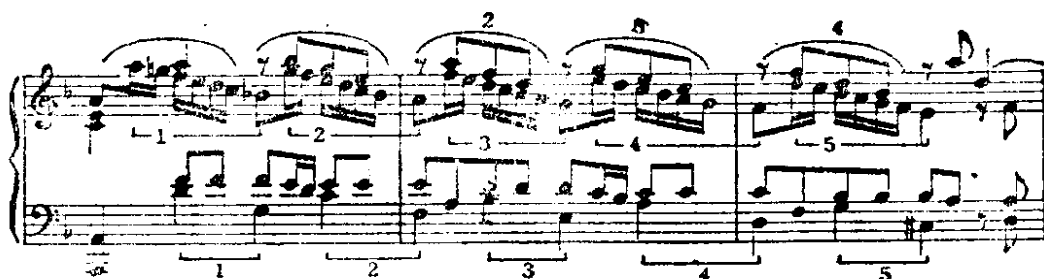
例 283

维瓦尔第—巴赫：管风琴协奏曲



例 284

维瓦尔第—巴赫：管风琴协奏曲



一个值得考虑的问题。因为在相同的和声基础上，把同一乐句原形不变地做一定次数以上的连续反复，会带来单调无味。

例 285

贝多芬：钢琴三重奏曲





在本例中，以四小节构成的同一乐句，每次用不同的乐器反复了四次，若是把这种情况放置在同一种乐器或同一音区中，作四次同样的反复，这将不成其为音乐了。

(2)**巴尔形式(Barform)**　　下面这种情趣稍有不同的情况，是用所谓巴尔形式做同一乐句的反复。所谓巴尔形式，是把提示的短乐句原封不动地做移位反复，第三次是将其长度约增长一倍作为结束的形式。

巴尔形式的起源：所谓巴尔(Bar)，是中世纪时德国诗歌的一种形式。一首诗由三段构成。最初的两段叫前阕(Stollen)，无论在韵律上还是在内容上都形成对句。第三段叫做后阕(Abgesang)，是全诗的总结，结束全诗的部分，大约比第一段或第二段长一倍。下例是巴赫所作的《马太受难曲》中的一段。

(I, st.) O Haupt voll Blut und Wunden,
Voll Schmerz und voller Hohn,
(II, st.) O Haupt zu Spott gebunden,
Mit einer Dornenkron',
(Abgesang) O Haupt, sonst schön geziert,
Mit höchster Ehr und Zier,
Nun aber hoch schimpfieret

Gegrüsst sei du mir.

意译：第一段：噢！满头都是鲜血和伤口，

受尽了痛苦和嘲弄；

第二段：噢！苦难荆冠压头顶，

辛辣讥讽刺心痛；

第三段：噢！装束本应更绮丽，

靠得荣誉和采风，

但如今却遭无情诅咒，

而愿向你奉献我的崇敬。

从上面看来，第二段是第一段的对句，是相同韵律与相同的形容的反复，第三段是全诗的总结，以虔诚信徒的敬仰之词做为结束。

把这样诗歌中的形式，照原样运用到曲式上来，是慕尼黑的劳伦兹(Lorenz)提出来的。用下面的一例，可说明两者的情形完全一致。

例 286

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第2号之三



上例的第3—4小节是第二段(Ⅱ,st.)，是第一段（第1—2小节）反复的平行乐句。而第三段是用大约长一倍的乐句做结束。

这主题构成了一个巴尔形式。

在古典音乐作品中，按巴尔形式反复的例子非常多。特别是奏鸣曲与交响曲的第一主题，大多是以巴尔形式构成。其中，如下例所示，在一个小乐段中可分为更小单位而且具有巴尔形式的也实属不少。

例 287

莫扎特：g小调第四十交响曲



这是莫扎特g小调第四十交响曲第一乐章的第一主题，最初的四小节是巴尔形式中的第一段，其次的四小节是第二段，其余的全部是第三段。但是，在第一段的前半部分，如括弧１、２、３、数字所示，还可分析为更小的巴尔形式。

劳伦兹说："若把这种看法扩大时，奏鸣曲这样的大型曲式也可以作为巴尔形式解释。"依他的说法，即反复演奏的提示部是巴尔形式中的第一及第二段，而发展部以下及再现部就成为巴尔形式中的第三段"后阕"。

基于特殊的艺术意图，以同一乐句在同一音高上反复的手法，在后期浪漫派的作品中及斯拉夫音乐与古代意大利音乐中，都可看到。这样可以获得如"固定旋律"(Melodico Ostinato)那样单纯、有力而执拗的效果。下面就是这样的例子。(见下页)

(3)、乐段(Period) 用短小的主题组成乐段时，四小节(或

例 288

柴科夫斯基：俄罗斯歌曲

f

sempre f

例 289

帕戈莱塞：圣母哀叹曲

a b

in di - - - e ju - di - - - dii in flam - ma - - - tus et ac

den - - - sus per te vir - - - go sim de - fen - - - sus in di - - -

八小节)的前乐句构成半终止，后乐句仍将前乐句原样反复，仅在句尾运用完全终止(参看例350及351)。巴尔形式的原则是把构成基础的动机在各种不同的和声上出现三次，与此相反，乐段是在相同的和声基础上出现两次，仅在句尾加以变化。

(4)、**机械性的相同反复** 这是在舞曲等短小形式的主题上所使用的反复，是以四小节或八小节在原形上按原样反复的一种方法，一般用省略记谱法中的反复记号表示。如奏鸣曲的呈示部这样比较长的乐段的反复，其记谱可以允许省略。但是，如下列这种短小的乐句反复时用省略号，就会有损乐思，因而绝对不适宜。

例 290　　勃拉姆斯：帕加尼尼主题变奏曲，(作品第35号)



又如在简单的声乐曲中，在同一旋律上仅变更歌词，也是一种同样的反复。不仅进行曲、校歌、儿歌，而且如同在舒柏特的《美丽的磨坊姑娘》中的《向何处去？》等艺术作品中也屡见不鲜。

2、不构成主题的镶嵌细工式(Mosaik)的反复

这是以构成乐曲的动机或节奏的统一为目的的手法，把短小的动机(Motiv)或是部分动机(Teil motiv)连续反复的方法。一般常常作为伴奏音型出现，也在练习曲(Etude)及前奏曲(Prelude)等形式中，作为装饰句、音型句或经过句使用。又如在古典奏鸣

曲形式的发展部中，取呈示部中的主题或动机，做各种精雕细琢的扩展使用，这种把部分动机镶嵌细工式反复的使用，都属于这样的手法。但是并不使用这种方法构成主题。最爱使用这种手法的作曲家，莫过于贝多芬。若从他的作品中举出最显著的一例，就是在F大调《田园交响曲》第一乐章的发展部，相同的部分动机进行精神饱满的反复处就是。将从第一主题派生出来的部分动机

291　　贝多芬：《田园交响曲》作品第90号



如上例那样连续反复了36次，10小节后又反复36次，共计反复了72次也并不令人厌烦。又如他的c小调《命运》交响曲的第一乐章，也只不过是“叩门”的三度动机的各种各样反复而令人惊叹而已。

3、间接的反复

若以上述的直接反复作为是构成乐曲的最小基石的积累，那末现在所讲的间接反复，就是完成乐曲关键性的主要部分。在三部曲式的A、B、A中，B返回到A的反复就属于这一类，其最简单的例子如下。

例 292

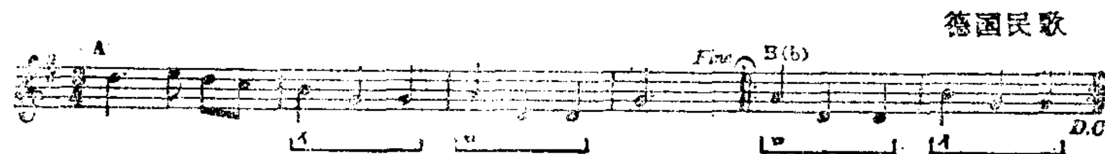
德国民歌



其中间部B的四小节就是相同两小节的反复，分析起来就是b、b，全体就是以A、$\underbrace{b\ \ b}_{B}$、A构成的对称结构。

有些乐曲，在B部不出现新的动机，仅仅以A的一部分变换位置进行反复。例如：

例 283



在中间部分②和①的动机，不过是把第一段A的一部分①和②变换了顺序而已。全部只是用4小节的乐句与其间接的反复构成十二小节的乐曲。

在上述两例中，B里的b、b是直接反复，A、b、b、A是A、b的图案式的组合。也就是A、b—b、A。

这样的间接反复，是构成古典音乐形式的基本原则，一切形式都以此为基础。小三段体是这样，小步舞、谐谑曲等大三段体是这样，而维瓦尔第的协奏曲形式也是这样。在回旋曲形式中，也是构成A、B、A、C、A、B、A形式，其中有三次A的间接反复，奏鸣曲形式中的再现部的反复也不外是大型的间接反复而已。

4、在复调音乐中对位式的反复

在卡农及赋格曲等复调音乐的曲式中，模仿声部是与同时出现的原则有关连的一种反复。这从十四世纪卡农的起源看来，就是如同八度卡农及三度卡农那样，根据它的种类保持一定的音程间隔在不同声部中进行单纯模仿的反复。在特殊的技巧性卡农中，则有如下列情况。

谜的卡农(Rätselkanon)　它并不明确指出将进行模仿的声部

所应进入的地方，做为一个谜，任凭演奏者自己的解释能力来处理。

无休止的卡农 (Unendicher Kanon) 这是在声部进行中如果不中断模仿声部的进行，就可以无休止延续下去的卡农。

扩张的卡农(Kanon in der Vergrösserung) 就是模仿声部的出现，其音符的时值要比先进入的声部长一倍（例如以八分音符对四分音符)。

缩小的卡农(Kanon in der Verkleinerung) 这是与前者相反的形式。

循环卡农(Zirkelkanon) 模仿声部是以上五度或下四度的模仿出现，并不断的进行转调。

逆行卡农(Krebskanon) 就是把卡农的主题逆行反复（关于这点在下一项目中再述)。

其它如同开放卡农(Offener Kanon)、封闭卡农(Geschlossener Kanon)、呻吟卡农(Seufzerkanon)、转位卡农(Kanon in der Umkehrung) 等，都是按一定的规则与意图而进行的特殊反复。在赋格等乐式中，模仿声部按严格的对位法规则及赋格的曲式进行。又如固定低音是以相同的短小的低音动机进行连续的反复；帕萨卡利亚(Passacaglia)是用同一的低音主题作连续的反复；固定旋律(Melodiaostinata)是把没有变化的同一旋律片断进行连续反复等，这些都是复调的而又是同时出现的反复。诚然固定旋律及固定低音是在主调音乐中应用的反复方法，但在复调音乐中同时出现的例子，可在已讲过的巴赫的帕萨卡利亚变奏中见到。

例 294　　　　斯波尔：逆行卡农与谜的卡农

HYMNE
an die
Tonkunst

von
Louis Spohr.

Räthsel-Canon
für 2 Bass u. 2 Tenorstimmen.

Allegro　　　　Louis Spohr.

Willst du im - mer wei - ter schwei - - fen! sieh, das Gu - te liegt so nah; ler-ne doch das Glück er - grei - fen, denn das Glück ist im - mer da.

Adagio　　Adagio

例 295

Scherzo Presto 施莱辛格：谐谑曲

Scherzo Presto

5、思索性的特殊反复

关于音乐中思索式的手法，如前所述(参看无调性音乐)，音乐的灵感完全被抹杀了，至少是属于第二义的，它专以计算式的思索进行逆进、反复及转位等，现将其方法在谱面上构成图案式的例子列举如下。

据当时在场的人说，巴赫曾即席取得主题，并即兴作出五声部的赋格曲，这姑且不谈，但在卡农和赋格中，特别是在复赋格和转位的赋格等技法上，恐怕或多或少都含有思索的因素，但是在这里仅靠听觉是不能辨别的，只有借助视觉才能理解到作者的苦心和意图所在。这种作品多是游戏之作，但艺术作品也绝不算少。

上述的逆行卡农就是这类例子。若要另举一例，便是上面斯波尔之例(例294，椭圆形者)，表面上看来仅只两声部，但若按逆行卡农解释时，则成为四部合唱曲。就是：第一声部女高音是外侧有高音部记号者；第二声部女中音是内侧记有女高音记号者；第三声部是从女中音所唱的第二声部的最后一音开始，按女中音谱表(即C三线谱表)逆读；第四声部是把女高音所唱的第一声部用低音部记号逆读。前例252勋伯格的作品及例253贝尔格的作品，如按着逆行方法进行反复，也应作为与此同类的作品来举出。

这里所举的例295、296都是特殊类型的卡农，其反复方法如下。

就是，把例296按记谱演奏时，与按谱面倒转演奏完全相同。若有人试奏，听者可将谱面倒置读谱。

谱例296是莫扎特为两支小提琴写的二重奏曲，第一小提琴如按记谱演奏，第二小提琴把同一乐谱逆读演奏，便可成为二重奏。也就是顺读与逆读的同时反复。

例 296

Allegro

Allegro

以上所引的实例，均类似游戏之作，是不能列入现代演奏会曲目的作品。但在艺术的名作中，也使用这种手法。下面贝多芬的乐曲，就是这样的例子。

例 297　　　　　　　　**贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第106号**

a. 赋格主题



b. 逆进主题



上谱a是赋格的主题，b是由同一乐章的同一主题逆进构成的新主题。这就是，若从b的第六小节开始，把在低音部中的主题逆读，就和a的顺读相同。在同一奏鸣曲的最后乐章的赋格中，渐

渐展开了这样的逆行赋格和其它转位赋格以及再使之复合而成的复赋格等复杂的赋格。

例 298　　　　　　　　贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第110号

a　赋格主题



b. 赋格主题的倒置







扩张　　　　　　　　　　　　　　　　　　收缩



收缩



上例a是该曲最后乐章的赋格主题，但是，在同一乐章的第二赋格中，在低半音的G大调上（如例b），以倒影式的转位开始，后面出现的动机的扩张和收缩，如同在谱例上所表示的一样。

看起来这种情况完全是偶然的现象，可能贝多芬也完全是无意识的，但是若把上例b的转位主题的乐谱倒立起来，用G大调高音部谱号读谱，就可得到与上例 a 的降A大调赋格主题相同的旋律。

主题扩张与收缩的反复，均同乐谱上所出现的一样。

关于各种卡农，在"复调的反复"一项中已经略加阐述，现就

其中若不借助视觉则难以判断的一些作品，举例如下。

例 299 的戈德贝格变奏曲是转位卡农。第一小节以下的上声部主题，在第二小节的第二声部把音程倒置，构成了倒影式的模仿声部。例300及301勃拉姆斯的作品也是如此。

例 299

巴赫：戈德贝格变奏曲

Allegretto moderato

例 300

勃拉姆斯：钢琴变奏曲，作品第21号之一

Var. 5. Tempo di tema



例 301

勃拉姆斯：《音响》 作品第66号之一

Und die Blu-men müs-sen wel ken, und dem Lich te folgt die

Und die Blu-men müs-sen wel ken, und dem Lich-te

Nacht, und der Lie be folgt das Seh-

folgt die Nacht und der Lie-be folgt das Seh- - -

nen, das das Herz so dü ster macht, das

nen, das das Herz so dü ster

das Herz so dü ster macht.

dim.

dim.

macht, das das Herz so dü ster macht.

dim.

例 302

克连格尔：选自《24首卡农与赋格》

p

cresc.

p

cresc.

f

decresc.

p



例 302 是扩张及收缩的卡农。是以二倍与三倍的扩张同时进行的。

6、用主导动机的反复

所谓主导动机（Leitmotiv）就是反复使用具有表现某种观念及人物性格而富于旋律性、律动性及和声特征的动机。当这种动机出现时，它象征着同一的观念，并以此作为达到联想的一种手法。这在标题音乐及瓦格纳以后的歌剧及交响诗中，是具有重要作用的一种反复法。因而，它与所谓古典的绝对音乐中的反复法，其反复方法是不同的。它既不具有图案式的结构，也不受使用次数的限制。完成这种手法的是理查德·瓦格纳，他把主导动机叫做基本主题（Grund thema），至于主导动机这一述语则为汉斯·丰·沃尔佐根（Hans von Wolzogen）所创。（据里曼所说）

二、在现代音乐中的反复形式

近代作曲手法的一般倾向，就是不受传统的、规则上的限

制。回避对称式的、图案式的结构，用明确的即物表现方式，创造出不平凡的风格。这样的倾向在反复原则方面也是一样，因而在意义上与古典音乐的情况完全不同。当然在现代音乐作品中，也有以构成主题为目的的对称的反复，就是也有乐段和巴尔形式的反复，但是，在旋律性上、律动性上及小节数目上，也都增加了有特征的不规则性。

例 303　　　　　　　　　　　　　　　　西贝柳斯：《嘲弄》



这一段是以功能序列构成的八小节乐句作为前半乐句，在主和弦上作半终止。用同一功能序列反复，在主和弦上构成完全终止而形成这一乐段，而在这种以单调的旋律片断进行烦琐的反复处，可看出近代的性格。

例 304

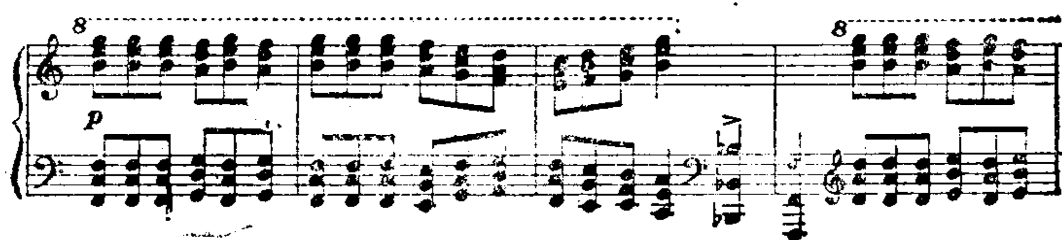
亨德密特：舞曲集（第一集）



以在上二例中，可以明确地看出巴尔形式的痕迹，但不是规则的、常规形式的结构。也就是在前例304中前二节（Stollen）与后节（Abgesang）之间，插有一小节的间奏，在巴尔形式的节奏感上有显著不吻合的现象。在下面305例中，可看出各三小节的两个段落，但后节却模糊不清，难以认出。

例 305

亨德密特：舞曲集（第五集）





例 306　　　　　　　　　　　　　　雷格：选自我的日记 I 之二



在上例雷格的作品中，也可明确地看出巴尔形式，但是第一段与第二段的两个乐句是各以$1^{1}/_{2}$小节形成。按 原则应有两倍之长的后节，却只有一小节，并在属和弦上形成半终止。第五小节以后，移高八度开始新的巴尔形式，后节有三小节长，在主和弦上构成完全终止。因而，从整体看来是四小节对六小节的乐段，无论怎样看都是不规则的。

下面是在近代音乐中其它的反复形式，如同在下面各例中所看到的那样，完全丧失了构成形式的目的，只是以无限制的反复来取得完全别致的新效果。

例 307

德彪西：林达拉霞

pp

presses un peu

a tempo

pp

plas animé

mf

presses un peu

a tempo

pp

plas animé

p



以节奏为主的一小节的基本动机，不能构成形式上的乐句，做了十次反复之后，一方面多少显示了音势上的高潮，一方面作了8＋7次的连续反复。(见例308)

在这里，是由两小节构成旋律式的基本动机，做了十二次反复(上例只是八次)，每次以变奏形式出现。在原始性的单调与朴素中，可窥视出其近代性。

关于近代的无休止的反复，可在下例拉威尔(Ravel)的包莱罗(Bolero)舞曲中看到。在下例中，这样的基本节奏的反复始终

例 308

巴托克：小奏鸣曲

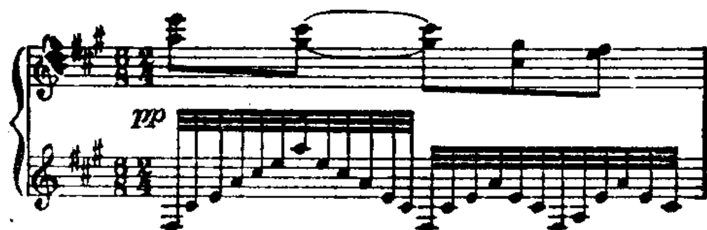
贯串在全曲之中。在这样单调的、同一的连续节奏上，收到了计划性极为精确的而富有变化的管弦乐音响效果。下面也是同一作曲家创作的反复形式。这一小节的基本动机作了十次的连续反复，经过了三小节后，又作了七次反复。

例 309

拉威尔：《包莱罗》

例 310

拉威尔：《海洋上的小艇》



从以上所有的引例中，可看出在近代作品里的反复法很少以构成对称的、有组织的曲式或主题为目的。这种在古典及浪漫派音乐中作为构成曲式的主题或乐段具有最重要作用的反复原则，在近代音乐中，只不过是残留了一些痕迹而已。因而，根据规则的反复及其正确的程度，区别古典与浪漫派的手法乃至近代的倾向性也不是不可能的。在近代音乐中，从否定反复的原则进而否定了同一节奏的进行，这就是否定了小节的平均划分，甚至是在每一小节里都有一种不同种类的拍子记号，关于这种手法，将在“划分法”的章节里再作论述。

第二节 变 奏 法

所谓变奏，就是对所给的主题或动机，在旋律上、和声上和节奏上以及性格上加以变化。也就是把出现一次的主题或旋律片断做不同形态的反复，所以也可看做是一种“反复法”。避免单纯的反复而给以装饰性的、技巧性的变奏，这在音乐中是艺术本能的一种现象。从古老的格雷戈里圣咏(Gregorian chant)中见到的旋律性的装饰及变奏，以至现代的爵士音乐或者原始民族的音乐中，都是以各式各样的方式方法给以变奏。而本书对于曲式学里

那种狭义的变奏，即变奏曲(Variationen)，不想进行论述，而是想对更广义的变奏，也就是作曲法上最局部性的变奏技法及其规则进行研究。

1、以谐调为目的的变奏

这种变奏就是为了构成有组织的乐段，以动机或音型在不同的和声上进行的反复。由此可获得平行的及谐调的对句。这时的变奏仅仅拥有从属的意义，并不表现新的意念。

例 311

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第1号之一



例 312

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第31号之二



因为在前述的巴尔形式中的第二段（Ⅱ，st.）也构成了反复进行，所以，可以把它看作是这种变奏的反复。另外，在赋格形式中，与主题相对在五度上反复的答题，也可以看做是以谐调为目的的一种变奏。

2、以装饰乐句为目的的变奏

不改变和声的连接关系，仅在旋律上、音型上加以装饰而写成的变奏。如下例，把短小的乐句加以变奏，以达到高潮的目的。

例 313　　贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第2号之二　（第二乐章）



例 314　　贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第53号（末乐章）



又如下例，也有以使用装饰的音型变奏为目的的变奏。（主题旋律隐藏在右手音型中）。

例 315　　贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第57号（第二乐章）



前期古典乐派变奏曲的形式，基本上都是这样以音型变奏为自己的目的。如亨德尔的《旋律与变奏》(Aria und Variationen, 愉快的铁匠)就是这类的典型例子。但是这样的变奏仅以技巧性的演奏为重点，在音乐内容上很少给予变化

3、性格变奏

对于主题在音乐思绪上以给予根本性的、实质性的变奏为目的的变奏法。在这样的变奏曲中的主题与变奏之间，无论在和声上、旋律上都非常缺乏共同性。在贝多芬的作品中已可看到这类性格变奏的例子的先驱；在浪漫派时代中，最善于写变奏手法的

作曲家勃拉姆斯的变奏曲，几乎全部都属于此类。或是在高音部描绘出八音盒似的性格；或是像六弦琴伴奏似的表现出南欧明朗的民歌性格；或者进行如送葬进行曲似的庄严性格的变奏等。关于这些在普通的曲式学中已都有详细的叙述，在这里就不再举出实例了。

4、动机的延续或运用部分动机的变奏

无论是主动机的原型反复或是变奏反复，经过一次反复之后，从其相同的动机中发展出新的旋律。所有巴尔形式的后节（Abgesang）都属于这种手法。

贝多芬是最爱使用这种手法的作曲家，他的主题的结构及发展几乎都是使用这种手法。作为由主动机所产生的延续反复的例子，列举出如下两例。

例 316

贝多芬：弦乐四重奏曲，作品第18号之二



例 317

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第31号之二　（第二乐章）



以上两例，每个都是八小节的巴尔形式，开始的两小节是主动机，其后两小节为移位的反复，后半部的四小节则是同一动机的延续变奏。这是古典乐派主题的基本形式之一，但是在后期浪漫派瓦格纳的作品中，也可看到与此完全相同的手法。

例 318

瓦格纳：《洛恩格林》，（第三幕）



其次，所谓以部分动机作出的变奏，就是把已出现的动机分解为小的片断，用其中的一个片断按着与原来不同的顺序进行组合而形成新的乐句。下面就是这样的例子。

例 319

贝多芬：《莱奥诺拉序曲》第三号



第一段的四小节是由a、b、c三个不同的旋律片断组成，它的第二段（5—8小节）是以和声变奏进行反复。再下面的四小节是前面四小节中第一段的分解，前半的两小节只有a、b连续两次出现，以下的十六小节之间，只是以a的连续反复构成，前两段都是各以四小节组成(Stollen)，后面实际上仅是以它的部分动机组成的24小节的后段(Abgesang)，其公式如下：

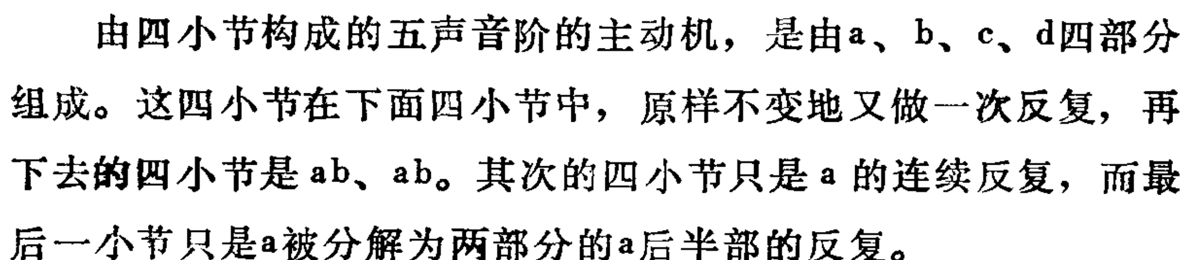
a、b、c　a、b、c　a、b、a、b、a×16　解决

第一段　第二段　　　　后　　节

这样的手法直至后期浪漫派还是以完全相同的形式在使用。下面所列举的德沃扎克的例子也就是这样的手法。

例 320

德沃扎克：F大调弦乐四重奏曲 （第四乐章）


由四小节构成的五声音阶的主动机，是由a、b、c、d四部分组成。这四小节在下面四小节中，原样不变地又做一次反复，再下去的四小节是ab、ab。其次的四小节只是a的连续反复，而最后一小节只是a被分解为两部分的a后半部的反复。

与此相同的分解与反复，有时将一个主题紧缩到一个音的颤音上，有时还导入到高潮点的解决。下面两例的分解过程，按各各注出的文字，就可一目了然。

例 321

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第2号之三



例 322

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第53号（第一乐章）

5、音符时值保持同一比例的变奏

变奏仅对音符时值发生关系，而音程、节奏都机械地、忠实于主题和主旋律，这就叫做主题的扩张或收缩。这种手法作为反复的一种法则前已阐述，同时它也是一种变奏，自不待言。在古典派作曲家中，关于这种手法的应用，几乎全部限于复调形式，扩张与收缩的新主题与原主题同时进行，或者在卡农、赋格形式的乐曲中作为模仿声部出现。

例 323

巴赫：C小调前奏曲与赋格



例 324

勃拉姆斯：德国安魂曲

Solo sopran

Sopran.

Alt.

Chor.

Ten.

Bass

p

然而，在古典乐派以后，这种手法不再作为复调处理，由扩张而产生的新主题就成为主调音乐形式中的新主题，强调主题的

性格并进行独立的发展。在下面所列举的格里格的例中，a是原主题，b是在同一乐曲的发展部中用于扩张的部分。

例 325

格里格：c小调小提琴奏鸣曲

根据上例可证实一个主题经过几次更换使用后，使之再扩张使用时，可得到有广度上与力度上的庄严的表现。以建筑式的设计所创作的大型乐曲的结尾部，如果运用这种方法，一方面强调了基本主题，一方面可得到非常良好结束的效果。布鲁克纳的第三交响曲及雷格用贝多芬主题所作的变奏曲等乐曲中，也都使用

了这种主题扩张的方法。

其次，将主题收缩使用时，与扩张使用时所获得的效果恰恰相反，用主题收缩的手法可获得轻快而机智的妙趣。但以此用于独立新主题的情况较少，或者从属于其它旋律而进行游戏性地、装饰性地处理，或者被作为伴奏部分的动机式的音型使用。贝多芬的作品第110号的最后乐章(例298后半部)就是这种主题收缩的例子。下面再举出一些实例来说明。

例 326

舒曼：钢琴五重奏

a 主题



b 主题收缩



由收缩而产生的新动机，如同锁链一样连接在一起。

例 327

莫扎特：C大调钢琴奏鸣曲



这是把收缩的动机作为装饰性使用的例子。在即兴作品中，这种短小主动机的结晶体以扩张或收缩的形式出现者为多。

在大型乐曲的结尾部，如应用了巧妙的主题收缩手法，则与主题扩张手法表现庄严相反，可得到极辉煌华丽的效果。在贝多芬作品第53号《瓦尔德什坦》奏鸣曲的终曲的紧接段，使听者为之瞠目惊异的这种使用方法，实可谓达到收缩技法的顶点了。

即：

例 328

a. 主题　　　　　　　　　　　贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第53号

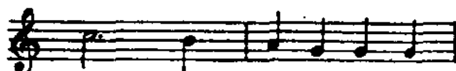


b，同主题的收缩



与本例有相同效果的作品，可在同一作曲家的第五交响曲结尾部看到。但是在这里，虽然由于音符时值上没有变化，谱面上也没有变化，可是通过演奏速度上的高潮而取得这种效果的。

例 329　　　　　　贝多芬：第五交响曲



这是呈示部的结尾部主题，在全乐章尾声处以 Sempre piu allegro逐渐增加速度，而最后达到Presto的速度。

在古典音乐中，类似上述贝多芬的例子，用以达到高潮为目的而使用主题收缩手法的作品很多。但是在标题音乐及交响诗等形式中，使用主题扩张或收缩的变奏作为音画式的表现手段。下面是瓦格纳及施特劳斯的例子。都是使用忠实的音程关系而仅在韵律上加以变化的例子。

例 330

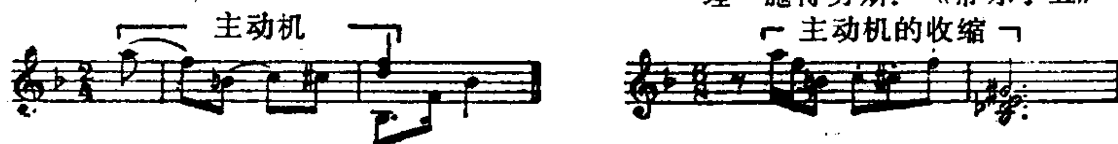
瓦格纳：《名歌手》序曲



用这种手法与例325相比较，可看出完全不同的效果。

例 331

理·施特劳斯：《蒂尔小丑》



6、音色的变奏与位置的变奏

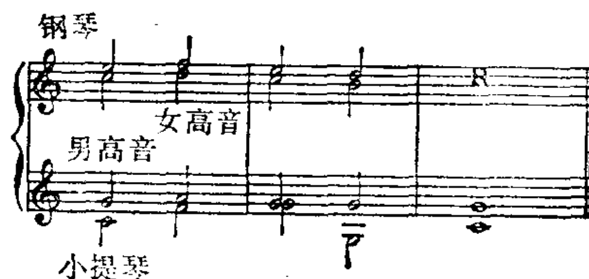
（特别关于音质的远近感）

音乐是时间艺术，音乐本身既看不见又触摸不着，可是，我们以抽象的辅助概念去考虑，若把各种乐器的音质假定是在空间存在，那就可以说某种音质是“近感”的、某种音质是“远感”的。当然，这样说并非指音质有远近。

像这样对声音当作有空间性的思考方法是世界上共同存在的一种事实。在任何一国语言中，既有音“高”、音“低”的说法，又有“粗”“细”的说法，还有诸如“轻音”、“重音”、“宽广的声音”、“深沉的声音”等等。又如说“旋律线的上、下”、“立体的和声”等，这些说法都是把声音作为音响在空间存在来说明的。在本节中论述的所谓声音的远近感，不过是较这种空间性的解释更进一步而

已。用下面所举的简单的实验，可以很容易地证实出音色的远近感。

例 332



实验一：若把上例四声部的功能序列，用钢琴或用四件弦乐器、或是由四部人声，即以相同音质的发音体来唱奏时，总是很谐调的。听起来是在一个平面上使用了同一个颜色的。然而，将本例不在音乐性上着想只作为极端的试例来看，而按上述乐谱所指定的配置演奏时，就可以感觉到在这个功能序列上没有任何融合性和统一性。因为这四种声音都各有各的空间存在，而且由于本例配置上的拙劣，又破坏了同一平面上的统一，所以听起来四种声音是散漫的。

实验二：试用口哨吹出某一旋律，让别人说出这旋律相当于钢琴上的哪一组音高。著者曾在维也纳国立音乐学院参加过这种实验，在被实验总数近百分之十的学生中，说成是实际音高的上方或下方一个八度，甚至有的学生竟说得相差两个八度之多。

作为以上两个实验的结论，就是音色的远近感是不能否定的。在第一个实验里，钢琴的音色与发音状态，比其它三种声音中的任何一种都有远距离的感觉，把它放在音乐的前景上而配置在有最近感的最上声部，必然得到相反的效果。

于是，把音乐上用的乐音，按远近感进行分类时，就得出以

下情况。

1)因为像钢琴这种没有延续音的发音是远感的乐音，因而作为背景的伴奏是合适的，要把钢琴作为前景来突出，就有必要进行相应的加工。

2)人声和弦乐器这种有延续性的乐音，是近感的乐音，在使用上也较自由。

3)在同样的人声中的次中音（Tenor），在相同的弦乐器中的大提琴的高音区，其声音强劲，因而特别富于近感，在同质量的乐器中，音区愈高愈有近感，在音势上愈强，就愈有近感。

在我们的空间感觉上，对在近处的某物体就感到硕大，把较大的物体放置在远处，就会感到小，与此相同，若把远距离感的乐音不做特殊的处理，想使之产生近距离的感觉是困难的。下面这样的实验可能得到证实。

例333



按上例的规定唱奏时，按理论来讲应是四六和弦，但是实际上，我们听觉上所感到的却是低音部提高八度后的原位三和弦。关于贝多芬的第七交响曲的第二乐章及第八交响曲的第二乐章，以圆号的低音构成四六和弦的开始，可以说也是与此相同的。

单就人声来说，男高音(Tenor)是最富于近感的声音，其它声音比这个是要远些的。其道理可用下例来辨明。(见例334)

上声部由女中音(Alto)，下声部由男高音(Tenor)来演唱时，实际上尽管是平行六度，但听起来却是男高音却在上方，从而产

生平行三度的错觉。

例 334



在弦乐器中，大提琴的高音区的音色，最能发挥近感的作用。现在假如从大提琴的第一弦离八度处开始奏下行的音阶，在中途由中提琴巧妙地接奏，后者的音质确实有远距离的感觉。

在前述的口哨与钢琴的实验中，因为两者的音色相距甚远，把它们集中在同一地点及同一平面上去比较其音高是很困难的，因而产生了错觉。

以上所述各种情况即使是我们感觉上的错觉，但是事实还是事实。关于这种事实，物理学上的证明另当别论，而古今的大作曲家如何运用这一原理，对此试加研究。

作为作曲上的实际问题应考虑的是，当远近感不同的两种乐器结合在一起时，原则上以有近距离感的乐器演奏主旋律，有远距离感的乐器作伴奏，这样是最自然而谐调的。例如由小提琴独奏以钢琴伴奏，就是这样的情况。然而，在复对位手法中，把这种从属关系倒置而交替演奏时，即由小提琴演奏的主旋律改由钢琴演奏时，除加以适当的变化外，钢琴作为独奏的主要声部的作用，就将完全丧失。这一事实用下例可以说明。(见例335)

a是小提琴奏主旋律，钢琴为伴奏部分，这是极谐调的。b是把音乐空间位置倒置了的变奏。在这部分中，目的是想使钢琴成为独奏部分，提琴作为伴奏部分。但是，实际上小提琴所奏的伴奏音型，听起来像是主旋律。考虑到这种理论的演奏家，把这

部分的小提琴以最弱音响来演奏，可以说这就是根据这种原理而产生的演奏法。

例 335

贝多芬：小提琴奏鸣曲《春天》作品第24号

a

Vl.

Kl.

b

例 336

勃拉姆斯：G大调小提琴奏鸣曲

a.

Vl.

Kl.

b.

这个例子也是采用了与前述贝多芬的例子相同的手法，但由于转换到钢琴上的主旋律是重复八度又叠置了三度音、四度音而构成的和弦，所以比前者谐调。

然而，钢琴与小提琴在独奏旋律与音型伴奏上不是主从关系，两者在对等关系上具有相同的比重时，即使置换了位置也不会影响他们的谐调。下面就是这样的例子。b是倒换a声部演奏的。

例 337

贝多芬：小提琴奏鸣曲，作品第24号（最后乐章）

a)

b)

在室内乐中，这样的音色变奏及必要的倒换从属关系的情况特别多。因为古典派时代及初期浪漫派时代的作曲家们，对声音的感觉没有今天敏锐，在倒换声部演奏时，对音质的特色及其效果，似乎并未给予特别的考虑，但是，在后期浪漫派以后，以感觉上的效果为重点的作曲家们，在这种情况下都是用乐音的各种特性所产生的有效果的方法作变奏处理。

在德沃扎克的下例中，可被看做是在这一点上运用了最巧妙的手法。主旋律虽然转换到了钢琴方面，但由于用了震音奏法进行伴奏，因而得以保持适当的谐调。

例 338

德沃扎克：钢琴三重奏曲

a.

Vl. I
Viola

Cello

Kl.

b. 同上，倒换声部演奏

Viol. I
Viola

Cello

Klav.

a是钢琴伴奏的原主题，b是由钢琴演奏主旋律的变奏。这时，钢琴在高音区呈震音变奏，小提琴和中提琴用拨弦演奏，这是为了取得正确的远近平衡。

二重对位法的两声部倒换（转位），作为一种反复法已在前项

中讲过。但是，也可看做是一种平面上的空间变奏，这时在低音部按原样演奏上声部，而上声部则演奏低声部。例如：

例 339

巴赫：二声部创意曲



这首乐曲由四小节构成的主题，在后面的四小节中进行两声部间的倒换。也就是八度的二重对位。

例 340

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第13号（最后乐章）



最初的四小节是主题。其次的四小节是二重对位的倒换，但是主旋律做低三度倒换，相对的声部则做高三度的倒换。

任何不协和和弦或不协和的合成音，如用音色不同的乐器来演奏，也能显著地减少了它的不协和感。在例 162 理·施特劳斯的《查拉突斯特拉如是说》和例209 普契尼（Puccini）的《杜朗铎》

(Turandot)中的大七度音程，在听管弦乐的原曲时，就没有像钢琴演奏时所引起的那种不愉快的刺激感觉。这也是由于空间的和远近感的特性所产生的现象，所以变换音色的编曲，从这种意义上看来会损害原作的效果。

以上都是把声音当成是空间存在而进行的解释，但是在近代音乐中，实际应用现实的空间远近法而作曲的情况是并不多的。即位置分散的合唱团(Fernchören)、位置分散的管弦乐队(Fern-orchestern)及其它乐器的位置分散使用；以及在管风琴上撤装回声装置等，都是以注重远近感的立体式的特殊效果为目的的手法。其实例，如贝多芬在他的莱奥诺拉(Leonore)第三序曲中，让小号站在后台吹奏，这就开始了从远处可以听到的手法。柏辽兹(Berlioz)的《安魂曲》是使用了位置分散的四组合唱。在马勒(Mahler)的第三交响曲中，从远离的地点听到邮递马车的喇叭声，可列为这类配器的乐曲例子。

7、以音画式的描写为目的的变奏

这是在标题音乐及近代交响诗中所见到的手法，这是一种反复法，也是一种变奏法。例如，象征某一事物或人格的主题，依各自的标题内容或诗意的、叙事的内容而进行变奏，因而，在绝对音乐中，把乐式构成图案式的对称就完全不成问题了。现以李斯特的交响诗《浮士德交响曲》(Faust Symphony)的第一章为例。(见例341)

上例a段是浮士德在哲学上产生的怀疑，象征着在思想上烦恼的主题，但是，在第三乐章中，这主题好像被梅菲斯托弗嘲弄

似的在变奏着(上例b)，进而在c段中把主题b改为赋格曲体裁的主题。又例如在柏辽兹的幻想交响曲(Symphonie phantastique)中的情况是这样的：

例 341.

李斯特：浮士德交响曲（第一乐章）

Der grübelnde Faust,(I. Satz.)
Lento assai
Oboe
b
a
Bratschen u. Violoncelli (con sord.)
II. Viol.
Klar.
ff—p

Dieselben Motivo durch Mephistopheles persifliert.(III. Satz.)
Allegro
a
p Bratsche (col arco)
p Violoncell (pizz.)

Allegro
Viol.
f
b
Br.
(Als Fugatothema.)

例 342

柏辽兹：《幻想交响曲》

Allegro agitato e appassionato assai.(I. Satz.)
a
poco sf
sf



利用固定乐想(idée fixe)手法写成的本曲的基本主题a，在终曲“妖魔聚会之夜的梦”的场面中，以奇形怪状的形态出现(上例b)。又如理·施特劳斯在他的《英雄的生涯》中，表现了英雄遭受敌人攻击而意志消沉了的形象，把英雄主题(例12)如同下例在小调上出现，并用了不均衡的切分音表现等，都是以音画式的描写为目的的变奏。

例 343

施特劳斯：《英雄的生涯》



同样的情况也可在下例穆索尔斯基的例中看到。

例 344

穆索尔斯基：《图画展览会》

Allegro giusto, nel modo russico; senza allegrezza, ma poco sostenuto





上例a是贯串全曲的“漫步”主题，这轻快的主题是描写对展览会的印象，也是从一张绘画走到另一张绘画之间，作为间奏的进行曲，但是，在看过“骷髅的洞”之后的“漫步”，如上例b是在小调上出现的，并又奏出战慄似的震音，构成了音画式描写的变奏，以此表现出“与死人的对话”。

在古典派音乐中，变奏与反复的原则共同以构成图案式的结构为主要目的，变化总是装饰性的，与此相反，在近代音乐中的变奏，完全是用自由的方法而产生，因而并不受小节数目与和声组织等任何的限制。另外，作为一般倾向，古典音乐的模进和巴尔形式中的变奏反复，都是把节奏看做是最重要的因素（例286贝多芬的作品第2号之三的第二小节与第四小节的关系），与此相反，在近代的标题音乐的变奏中，音程比节奏更受重视（参看前三例及例331施特劳斯之作）。在这样的近代变奏中，音程关系成为表现某人物性格的象征，以变奏了的节奏的多样性，表现了新的内容。

第三节　对　照　法

在这种情况下的对照，是指时值、状态或性质等不相同的东西以相对的关系而并列，彼此强调其相反的特性而又互相补衬。

对照法则与统一法则(即反复的法则)，是在一切艺术范畴内不可缺少的构成因素，尤其是在时间艺术创作中的诗歌、音乐这样的艺术里，更是重要的因素。根据这种法则，相对的两个因素作为浓淡来起作用，因而其效果是强烈的。

为了明确在音乐上的对照概念，列举一个显而易见的例子如下：

> 将纸叠为四折，然后用剪刀剪成任意的形状，这个剪下的单一形体是没有任何美感的，也不能表现任何艺术思想，但是，把它扩展为两个时，就有了对照的、重复的美感。再扩展为四个时，就能够进一步感觉到有组织的结构美。

这是一种可称为根据对照或反复的原则而形成的图案美，而诗歌与音乐的结构与此毫无差别。在下面席勒(S chiller)用严格形式写成的一首古典诗(destikon，一种由两行构成的古典诗的形式)中，也可看出同样的情形。

1 2 3 4 5
Froh in den Ozean Schift mit tausend Masten der Jüngling,
1 4 3 2 5
Still auf gerettetem Boot treibt in den Hafen der Greis.

下面把诗中所用的各个单词按原诗的顺序排列，从而可以玩味它是如何应用对照法则的。平行的两句如附记的1与1、2与2等，是很巧妙的对照。

1 2 3 4 5
愉快地，在大洋上航海，千帆林立，青春，
1 4 3 2 5
平静地、在救生艇上漂荡，返回海港、老叟。

在音乐中的对照效果和作用与此并无丝毫差异，原来所谓图案式(Ornament)的概念，如同建筑及绘画一样，拥有在空间造型

的空间意义。由于这种情况，逐渐在音乐上也使用这同一词汇来表现，进而在曲式上产生了所谓“对称”(Symmetry)的概念。把以a、b、a及a、b、b、a之类的这种公式所说明的所有的大小各种曲式称之为“对称”也就是这个道理。若严格地说来，所谓“对称”就是依相反的方向而构成相反的一致。但是，在音乐中，如a、b，a、b的平行的一致，也常常与此作为同一概念而相混淆。在音乐中的对称或对照是：小调与大调的关系；上属调与下属调对主调的关系；有组织的主功能、属功能相连接旋律的上行与下行以及在三段体中和三声中部的性格上的对照等，是根据相对特性的对立而进行的。

一、大调与小调的对照

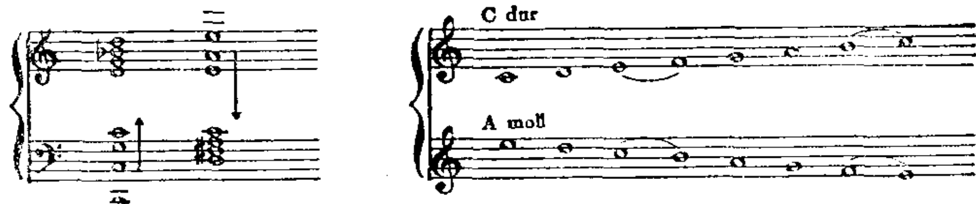
1、理论上的对照

胡果·里曼(Hugo Riemann)①在他的和声学中，按照他独特的对照原则说明了大调与小调的理论。这是相当透澈的论述，他说大和弦是具有泛音关系的各音在上方构成，相反，小和弦是依下方泛音向下方构成的。这种下方泛音虽然不能作物理学上的证实，但是他提出一个新理论，就是，正如大调是在上方构成三和弦一样，小调是在下方构成三和弦。

---

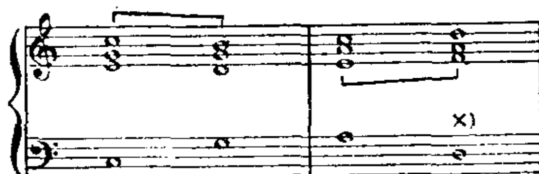
① 胡果·里曼(Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann 1849—1919)德国音乐学家，最初学哲学、历史。二十一岁时进入莱比锡音乐院。后在莱比锡、汉堡、韦斯巴登等地任教，1908年任音乐科学研究所所长。音乐理论著述甚多，著有音乐百科辞典、音乐美学、和声学等。

例 345' 里曼的大小调对照



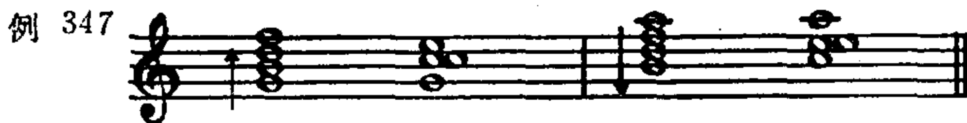
所以，在他的小调式中所谓的主音(Grundton)，相当于原来理论上的第五音，因而音阶、和声都是从此音向下发展。按照这种理论，在大调上行时，各音间的全音及半音关系完全与小调下行时构成对称的一致，因而，原来小调的五音就被看做是主音。而且在小调中所有的三和弦关系，也基于同样的理论。

例 346



如上例，原来的下属和弦必然成为属和弦。因而它的解决法，例如七和弦也要像下例那样，在小调中形成像原来的附加六音的和弦(Sixte ajoutée)一样。

例 347



按这一理论，其它变化和弦，例如在大调中的重属和弦(Wechseldominante)的性格音(在C大调中是#F音)，在小调中同样是以对称关系出现的音程就是降b(在a小调中是降b)，这是原来在a小调中的那不勒斯六和弦的性格音。这些都能以合理的方法来说明它的对照性。

其他的理论家如库尔特(Kurth)①，主张在大、小两调间有向相反方向构成对称的作用及倾向。按他的说法，在大、小各调中，因其半音位置必然发生上行及下行的情况。例如，在C大调中e进行至f；在c小调中，降e向d下行。

例 348



关于大、小两调的对照，还有一种对称的看法，是由大三度音程形成。例如以c、e为中心，在它的上方叠置一小三度音程就是大三和弦，相反，在下方叠置一小三度音程就是小三和弦。即：

例 349



在这情况下，大和弦及大调音阶有向上方的倾向，根据泛音的实验也可得到证实。至于小和弦及小调音阶，有下行作用的倾向，这也是可以实验的。例如：

若在某空和弦(仅有根音与五度音而没有三音者)的前后不给予任何确定的调性感觉而弹奏时，我们把它看作是没有三音的小三和弦比认为是没有三音的大三和弦者为多。贝多芬的第九交响曲的最初的空三和弦，从理论上说尽管应该想像它是d小调的属和弦a、#c、e，而实际上的感觉其三音却是C音。

比如管弦乐队在定调调音时，首先合a音，再一边奏下方小三和弦去校正五度音等作法就是其一例。

---

① 库尔特(Ernst Kurth 1886—1946)，瑞士音乐学家，以研究巴赫而出名。——译者

2、实践中的对照。

大、小两调的相对性，在音乐实践中，很明显其效果是对立的。特别是古典及浪漫派的作曲家们，以各种不同的形式灵活地运用了这个原理。如上述“依半音变化获得的音色的明暗法”也不外是大、小两调特性对照的一种手法。巴赫以前的小调乐曲，常常用大和弦做结束的手法，也是以同样原理为基础的。又如，在小步舞曲及谐谑曲等三段体形式的乐曲中，其三声中部(Trio)在同名调或平行调上出现；又如在小回旋曲形式间奏的中间部，在同名小调上出现等，都是这样的情形(参看贝多芬作品第13号及第28号、舒柏特的B大调奏鸣曲的徐缓乐章)。

在奏鸣曲形式中，第一主题以小调开始时，原则上第二主题在关系大调上出现，但是，尽人皆知，这时的大调是代替属调而用。而且第二主题在大调上出现时，为了强调这大调的鲜明特性，首先进入它的同名小调，然后再在预想的大调上提示主题，这是为了有计划地要获得反作用的效果。贝多芬的许多奏鸣曲都是以这种手法写成。其中如作品第13号《悲怆》奏鸣曲的第二主题的E大调是由e小调作预备的；作品第57号《热情》奏鸣曲的第二主题降A大调也是由降a小调先行出现的；其它如他的F大调小提琴奏鸣曲《春天》、莫扎特的F大调钢琴奏鸣曲等的第二主题，也都可以说是完全相同的情况。

二、主功能与属功能的对照

在古典形式中，主功能与属功能的对立是按下面两种方法构

成的。其一是，对主功能而言，属功能是作为本调的第五级和弦出现的方法，它的作用较弱；另一种方法是转入属调的方法，其作用较前者要强烈得多。

这种相对的对照效果，即使在四小节或八小节的短小的乐段(Period)中，也能很明显地看出是由前乐句与后乐句的终止不同而形成对立。至于乐段，在下例中可见到是一种根据反复原则构成的主题或乐句，但是，最普通的是，前乐句在属和弦上构成半终止，后乐句多在主和弦上构成完全终止。

例 350

莫扎特：A大调钢琴奏鸣曲（第一乐章）



例 351

贝多芬：小提琴协奏曲（最后乐章）



可是偶而也有前乐句在属和弦上构成半终止，后乐句则转入属调，在属调上终止。

例 352

舒柏特《鳟鱼》



在“乐段”中，两乐句的对立大多是两者在同一主功能上平行出现，而只是由半终止与完全终止形成对立。可是这时的对照效果，较之与属和弦的对立是减弱了。例如：(见例353)

在小规模的两段歌曲形式中，第一段也有的是结束在近关系

调的半终止上，但是，以属和弦的半终止最为常见。

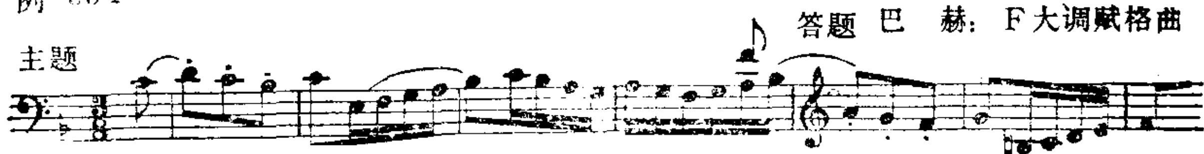
例 353

贝多芬：七重奏曲、作品第20号



在赋格形式中，又以不同的形式构成主功能与属功能的对立。这就是主题与答题的调性关系是最严格的主功能与属功能的对立，但是，其中更为严格的是：主题由第五音开始时，答题以主音开始；在主题上是主和弦向属和弦的跳进时，在答题上就是从属和弦向主和弦的跳进。

例 354



例 355

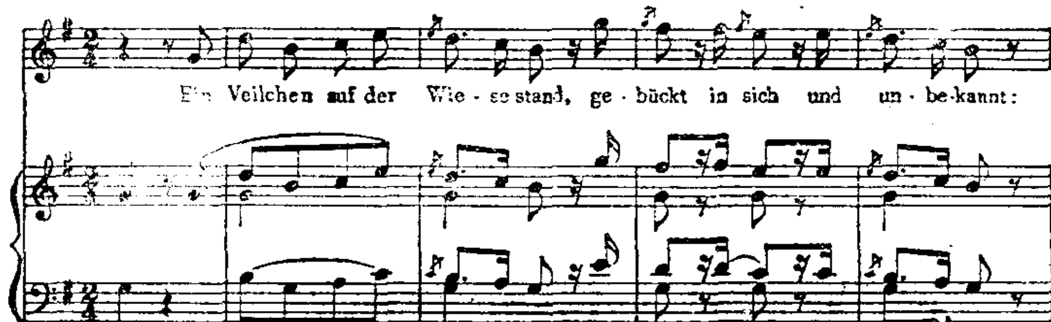
巴 赫：C大调赋格曲



最后，想就属功能和主功能的功能关系及对照的效果加以探讨。如果主功能在和声上是静态的，属功能则是动态的并能带来高潮，它意味着前进和发展。因此，在古典形式的赋格曲或奏鸣曲中，与乐曲发展的同时，转向属功能和弦，音乐借此形成高潮，进一步增加兴奋。而且在形式自由的声乐曲中，也以转向属功能

例 356

莫扎特：《紫罗兰》



es war ein her- zigs Veil - chen. Da kam ein' jun - ge Scha - fe - rin mit

leich - tem Schritt und mun - term Sinn da - her, da - her, die Wie - se_ her und_ sang.

和声表现事物的发展及其重要性。下面举二、三例予以说明。

描写沉静的情景是在主功能上进行的。当牧羊姑娘出现时，和声转入属功能，用以显示出活跃的气氛。

例 357　　　　舒柏特：《焦躁》

Auf je - den wei - ssen Zet - tel möcht' ich's schrei - ben Dein ist mein

Herz, Dein ist mein Herz und soll es e——

对恋人的思慕与焦虑的念头高涨时唱出了“你是我的生命”，为了强调这词句而进行反复时，转入了属和弦。

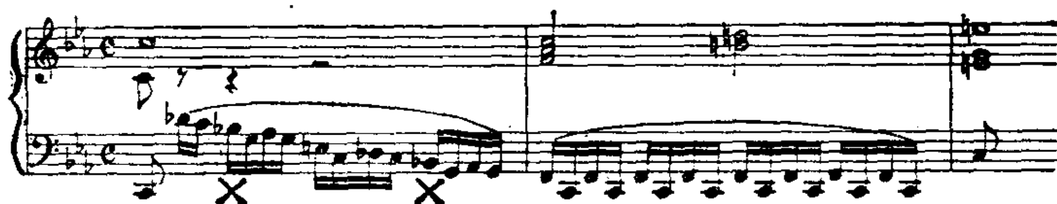
三、主功能与下属功能的对照

下属功能与其主调的关系，不如属功能与主调的关系那样具有强烈的作用，因而，在古典派及浪漫派的曲式中，它也不像属和弦那样被重用。

如果转向属调可能造成高潮、向前发展、活跃而有生气的话，那么转向下属调则具有阻止至今的运动、给至今的光明投入阴影、使至今的兴奋恢复平静的力量。在许多浪漫派时代的作品中，可见其例。在气势磅礴的乐曲的结尾部分，由于突然出现了这一和弦或具有这一和弦性格的和声音时，那种令人窒息的兴奋则冷静下来，便预告结尾部分将近。其效果有恰如激剧转动的车轮突然煞闸之感。下例便是。

例 358

肖邦：C小调练习曲



奏鸣曲和交响曲的第二乐章，很多是选用了下属调，其原因也不外是为了强调这调性的平静的特性，对动态的第一乐章而言，是把歌唱性的第二乐章在和声上也构成与第一乐章相对比的一种手法。由于这种对照，使第二乐章的徐缓效果会更为显著。

舒柏特爱把奏鸣曲形式中的第二主题，选用下属调的例子很多（他的作品143的a小调奏鸣曲，作品147的B大调奏鸣曲，鳟鱼五重奏的最后乐章），这些都是表现了舒柏特艺术思想的个性。但

是也有由此得到的效果与属调相反的。

勃拉姆斯有时在演奏《鳟鱼五重奏》的时候，先把第二主题移入属调进行演奏。据说听众评论说：从来没有听过这首乐曲像这样令人满意的。在舒柏特的音乐中有着难以形容的美感，但是若从古典音乐曲式的角度来看，大多是随心所欲的作法。

在以歌词为基础的声乐作品中，为了获得平稳、宁静的效果而使用下属调的例子虽然比较少，可是在舒柏特的《爱之使者》中，在花儿和小溪的歌词处，运用了下属功能的和声，在《美丽的磨房姑娘》歌曲集中，在青年发现了水磨场而休息下来的场面（Halt 休止），选用了前面《何处去？》(Wohin)及后面《对小溪的感谢》(Danksagung an den Bach)的下属调性，这可看做是稍有意识地强调这类和声特性的用法。

三度近关系调，总是以中音及下中音作为属功能与下属功能的代用和弦及代用调而使用，这在半音进行一节中已经论述。其中向下中音上的调进行的转调，是更加强调下属功能的特性并可获得平静的效果。可是，这种手法纯粹是属于浪漫派的和声手法。例146舒曼的例子及147的信时洁的《随心所欲》就属于这一类型。下面所举威柏的例子也是如此，虽然在节奏上是活泼的，但是由于其和声与音势的变化，构成了与歌词相适应的平稳的描绘，这是不可忽视的。

例 359

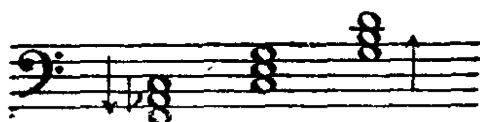
威柏：《自由射手》



四、和声的对称(Symmetrie)

1、以主和弦为中心，若把属和弦与下属和弦的音程关系构成对称式的对照，就形成如下的图解。

例 360



属和弦是向上方重叠着大三度与小三度，反之，下属和弦是向下方重叠着大三度与小三度。总之，这是“四级为小和弦的大调”(Molldur)与“四级为大和弦的小调”(Durmoll)中的和声法，就是在大调中使用同名小调的下属和弦，在小调中使用同名大调的属和弦，关于这两种和声法在多利亚教会调式一节中已经讲过。

2、主和弦、属和弦依水平排列时，其和声排列顺序可能有下列两种对称的情况，其一是：

例 361　　贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第31号之三



上例是Ⅰ－Ⅴ：Ⅴ－Ⅰ的对称排列，前例28之开始处，也属此类。

与此相反，Ⅰ－Ⅴ：Ⅴ－Ⅰ是平行而不是对称，但是偶而重复同样的平行旋律，而只在和声上构成对称的情况也是有的。

例 362

济拉：《美丽的郊外》（进行曲）



3、另外的一种，是当对照反复时，将Ⅰ与Ⅴ的位置正相反的倒置过来，这是消极的对称，这种例子是极多的。

例 363

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第31号之二（末乐章）



例 364

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第79号（第一乐章）



这种乐句的分句法，若按主和弦三小节，属和弦四小节，最后做主和弦一小节划分时是拙劣的。如解释为主和弦三小节，属和弦一小节，其后又是属和弦三小节，主和弦一小节，是合乎理论的。在拍子速度快或小节短时，其比例当为上述的一倍。即：

例 365

约·施特劳斯：《南国玫瑰》



五、旋律的对称

构成旋律对称的对照也可按其方法与种类分为下面几种形式。

1、一小节的旋律片断或两小节的旋律片断，在用a、b开始之后，又排列成b、a形式反复。这未必是来自计算，而是自然形成的对称。

例 366

俄罗斯民歌



例 367

舒柏特：未完成交响曲



例 368

穆索尔斯基：《图画展览会》



2、按逆进规则，各个音列忠实逆进排列的情况，在“反复法”中已详细论述了，在这里想找出不使用那样的方法，而由旋律的对照形成的例子进行分析。

斯拉夫民歌

例 369 

这是斯拉夫民歌，前半的两小节，在后半两小节中呈倒影式的逆进。这样的例子在斯拉夫音乐中很多，是值得注目的。（参看例368）

例 370

挪威民歌



在这里的前四小节，除最后一个d音(有×记号处)为例外，其余都是忠实的逆进连接。

3、按倒置的规则，前半部分上行的旋律，在后半部分下行，下行的旋律则以上行来构成对照。这也是作为偶然的结果得到的例子，仅限在较短的乐句中，而且音程关系也大多不是绝对忠实的。

例 371

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第22号（第一乐章）



例 372

舒曼：钢琴五重奏



例 373

勃拉姆斯：C小调第一交响曲，作品第68号（第三乐章）



例 374

布鲁克纳：浪漫的交响曲（谐谑曲）



这应看做是与此相同的手法，其音程倒转反复极为自由，而只有其方向大体构成对称的例子颇多，这种均称为旋律的倒转。请看下列二、三例。

例 375　　贝多芬：第五交响曲



例 376　　贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第110号



在复杂的赋格等乐曲中，把曾经使用过的主题倒转，再用此新主题所构成的第二赋格与前一赋格对立，这种技法前已论述。但是，在某些古老的舞曲中，这样的倒转已经成为一种前提。作为组曲中终曲的吉格（Gigue）舞曲的第二部分中，以原主题倒转为开始的就是其例，这时，不仅音程关系，就是调性关系也构成主、属的对照，下面举出巴赫两首乐曲为例。

例 377　　巴赫：g小调英国组曲（吉格舞曲）



例 378

巴赫：d小调英国组曲（吉格舞曲）



六、协和和弦与不协和和弦的对照

不协和弦是有刺激的声音。协和和弦是没有刺激的声音。在古典派时代的绝对音乐中，此二者的相对性被用作瞬间性的对照。也就是给予不快感觉的不协和和弦，必须在下一瞬间进行解决，并把刺激性消除做为方针。

然而，在浪漫派的戏剧音乐和以歌词为主的声乐中，按表现的内容和目的，形成协和和弦与不协和弦的对照。最完全协和的大三和弦，从古典派以前就是用作表示完满终止的和弦。用这种和弦象征幸福与希望、风雅与得意；不协和弦，例如，以减七和弦作为是表现苦恼、悲痛、失意等感情的手段，这是从很早就知道的对照手法。在下例中，可明确地看出有意识地使用两者的对照。

例 379

贝多芬：《期望》



Ob er einst er - fül - le was die Sehnsucht weinend sich ver - spricht? Ob vor

ir-gend ei-nem Welt ge-richt sich dies rät-sel - hafte sein enthülle?

Allegro

Hof - fen soll der Mensch oh frage nicht!

当歌唱“神在何处?”时，对这种怀有疑惑、绝望的诗句,特别连续使用了减七和弦(有×记号处)，在最后七小节中，由于使用了大三和弦，描绘出光明的希望，用明朗的和声唱出了“渴望的人们啊”。由此例我们可想出贝多芬曾说过:“单只减七和弦的巧妙运用就可充分获得良好的效果。”因而，他把从他老师阿尔布莱希兹伯格(Albrechtsberger)处学到的这一秘诀，传授给了卡尔·希尔什(Karl Hirsch)。

由于延留音及其解决而获得同样对照效果的例子也是屡见不鲜的。在下面《庄严弥撒》(Missa Solemnis D dur)的一段中，以这种手法象征出宗教式的憧憬与拯救。

例 380

贝多芬：庄严弥撒



由于这样的不协和弦及延留音及其瞬间的解决，作为表现憧憬与哀愁的手法，后期浪漫派作曲家们又予以了更新的发展。在瓦格纳的悲剧《特利斯坦与伊索尔德之死》的序曲中（参看例156），用这种不协和弦描绘出对现实的世间充满了憧憬的基本动机，是应特别举出的一个例子。

七、音质或不同类型声音在性格上的对照

为了获得对照效果，最常使用的形式可以举出音区的对照、音势的对照、断音奏法与连音奏法的对照等。但是这种对照仅限于在同一乐想及主题上给予音质的变化，所以也可以看成是单纯的变奏。例如把某一乐句移高八度，或把强奏的主题弱奏反复时，将这种情况看做是变奏或者反复？还是看做对照反复？这要根据二者在性格上的因素是否作对立式使用而决定。因此，下面所举出的一些例子，既然把八度之上或下、断奏与连奏、弱与强，看做是对比性的变化，它们在主题上即使是平行的，而在音质上也是对立的。

1、音区的对照

例 381　　贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第14号



2、断奏与连奏的对照

例 382　　莫扎特：C大调钢琴奏鸣曲（第一乐章）



3、弱奏与强奏的对照

例 383　　科列里：教会奏鸣曲　（为两把小提琴及通奏低音用）



这是一种回声(Echo)奏法。所谓“回声”是回音之意，可奏出山音的回响效果。

4、其它音色的对照，就是运用管弦乐队和室内弦乐的配器，把同一主题的反复以巧妙的音色变化构成对照，也遵从变奏或反复的原则，同时必须说它是一种特性的对照。

八、主题及乐章之间在性格上的对照

在较大型的乐曲中，使用两个或两个以上主题时，首要的条件是主题与主题、乐章与乐章之间性格上的对照。使用奏鸣曲式的奏鸣曲、室内乐及交响乐等的第一及第二主题，有意识地运用对照法的情况为多，这是一般的常识。如果第一主题是偏重节奏或和声因素时，在第二主题中则多选用旋律性的、歌唱性的因素。因此，第二主题通常也叫做歌唱性的主题（Gesangsthema）。或第一主题利用分解和弦时，第二主题则常用音阶式的；若用断音时则以连奏求得对照。

在发展部使用作曲上的所有手法，为极大地扩大演奏上的效果为目的的手法，只能是着眼于呈示部和再现部形成对照。在这部分不使用新主题，而进行和声上的转调与动机的发展。

在小步舞曲及诙谑曲等大三段体形式中，对第一部及第三部的小步舞曲或诙谑曲来说，三声中部(Trio)原则上应构成性格的对照自不待言。在回旋曲（Rondo）各主题之间、变奏曲中所有的各变奏之间，都是应用同样原则的对照法。

其次，在大型的、多乐章的乐曲中，各乐章之间也是按照这种对照法的基本原则决定其各自的性格。在奏鸣曲和交响曲的第

一乐章中，常常是选用庄严的或热情的、戏剧性的或具有令人窒息的迫力的内容。作为第二乐章则令人想到台风过后的晴空万里，它是那种和平的、幸福的、以及按第一乐章的性格选用哀愁的、感伤的、沉思瞑想的、速度缓慢的乐章。终乐章则常是用轻快、灿烂的回旋曲作为终曲并装点着结尾。若加入小步舞曲或谐谑曲时，就放在最终乐章之前。这样的形式是由长期的传统而产生的，所以成为标准的曲式。但是，基于作曲家的艺术思想，当然也可以改变其顺序或变更其性格。可是，这时仍须注意遵守对照的基本法则。人们的心理是，对于任何美妙的东西、任何愉快的感觉和印象，不能超过一定时间而继续存在。因此，无视这一点的艺术作品是没有的。

九、从对照法看序奏与导入句

自古以来，许多名曲因前奏或导入句而获得非常良好的效果是很多的。这是从古典派以前时期以所谓“法兰西风格的序曲”(Französische Overturenfrom)的形式流传下来的形式，是在序曲及大型交响曲的第一乐章及终乐章之前，置有导入作用的缓慢的序奏。若用这种方法，可以将主要乐章或基本主题最立体化地、最有效果地描绘出来。这有如将一幅绘画镶入画框所得到的效果一样。

贝多芬在他的九部交响曲中，于第一、二、四、七几部交响曲的开始处都放置了导入的前奏。因此，把上列各交响曲过于轻快的性格像镶入镜框中或是像小型的雕刻放在台子上一样，成功地赋于它一定的品格。如此立足于微妙的对照式的感觉而置放导

入句的例子，尚可举出舒伯特的C大调交响曲、舒曼的降B大调交响曲、柴科夫斯基的e小调交响曲以及其它许多交响曲。这些乐曲的基本主题，过于轻快，有的甚至像谐谑曲的性格，若没有导入句恐怕难以产生作为交响曲第一乐章的庄重的感觉。

运用轻快乐章作为大型乐曲的开始，绝对不是合理的，并且这样的实例也非常少。在巴赫的英国组曲和法国组曲中，也是以比较厚实的前奏曲（Prelude）及阿莱曼德（Allemande）作为开始。另外，约翰·施特劳斯的圆舞曲，在实际的圆舞曲开始之前，必定有一个序奏，也就是此种手法。这对舞曲这种建筑物来讲，可以说是一个基础工程。尤其是舞蹈的开始是一个激烈的运动，处于一种兴奋状态，从静止状态无准备地进入兴奋状态是有些牵强的。

十、主题的统一与谐调

在一个完整的作品中，共有几个主题或乐章时，仅以相反性格的对立是不能获得艺术效果的。在必要形成对照的同时，还必须要有机地统一与谐调。例如，在具有不同性格的主题或乐章的相互之间，必须通过共同的节奏或动机而获得谐调与统一。下面想通过一些名曲来研究各主题之间及乐章之间是由什么共同因素而达到了紧密的统一。

例 384

贝多芬：第五交响曲（第一乐章）

第一主题（上例a）是有力的“叩门”似的ff，第二主题（上例b）则是以鲜明的对比奏P、dolce、legato，而在低音部的进行中，仍采用了“叩门”的动机。

例 385

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第13号（第二乐章）

a. 第一部分



b. 中间部分



c. 第三部分（第一部分的再现）



上例a是徐缓乐章的基本主题，伴奏的节奏是十六分音符。b是中间部分，在这里运用了三连音的十六分音符。然而，在c中，即基本主题再现的伴奏音型中，使用了从中间部承受下来的三连音型。这是在初期浪漫派作品中常常使用的手法，门德尔松的小提琴协奏曲的第二乐章，也使用了与此完全相同的手法，下面所举出的舒柏特的作品，也是相同的一例。

上例a是第二乐章的基本主题。b是在第三部中再现时的同一

例 386

舒柏特：钢琴奏鸣曲，作品第147号



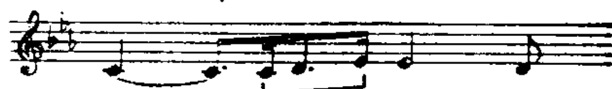
主题，在这里伴奏中的十六分音符的断音音型是从中间部的基本节奏承继下来的。

多乐章的大型作品，在全曲的各乐章中，以相同的动机形成有机的谐调与统一的例子，也是不少的。例如：

例 387

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第13号

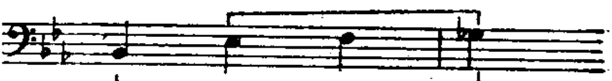
a. 第一乐章庄严地（Grave）主题



b. 第一乐章第一主题



c. 第一乐章降e小调第二主题



d. 第一乐章降E大调第二主题



e. 第三乐章回旋曲主题



现将上例五主题加以说明。各各印着细线括弧的动机，是有共性的动机，特别是在c及e中的粗线动机，是这首奏鸣曲的基本动机。

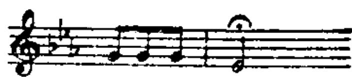
贝多芬在同一首乐曲中这样的使用共同动机，是否是有意识的不得而知。但是，在他的作品中，这样的例子是很多的，可是，不限于贝多芬有这种手法，也许作曲家的灵感无意识地产生了如此谐调的结果。可以说是偶然的一致。可是，贝多芬的第九交响曲的终曲，将以前各乐章的主题片断地再现，应该说是有意识、有计划这样谱写的。

在这里想起一段有趣味的故事。当勃拉姆斯的朋友霍伊贝尔格（Heuberger），在他的c小调交响曲中发现移位倒置音程的使用（参看谱例373其后五小节是前五小节的忠实倒置），当向他指出时，勃拉姆斯自己也对于这完全意外的事情感到惊奇。

下面举出由多乐章组成的乐曲在全曲各乐章之间，以共同动机达到紧密而巧妙统一的一些例子，作为这一项的结束，但这些都不是有意识、有计划写成这样的，尽可以看做是偶然的一致。

例 388　　贝多芬：第五交响曲

a. 第一乐章的开始

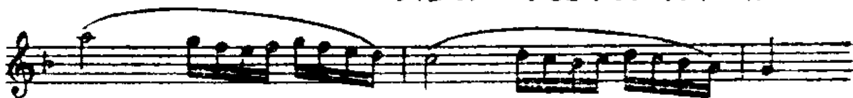


b. 第三乐章的开始



例 389　　贝多芬：小提琴奏鸣曲《春天》

a. 第一乐章



b. 第二乐章



例 390　　舒柏特：幻想曲，作品第15号

a. 第一乐章



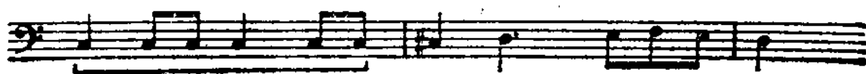
b. 第二乐章柔板（Adagio）的开始



c. 第三乐章急板（Presto）的开始



d. 第四乐章　快板的开始



以上所举出的几个例子，完全可以看作是偶然统一的谐调。相反，从开始就将同一主题有计划地构成在各乐章间部分的反复，以达到全曲综合的统一与谐调的目的，这已成为贝多芬第九交响曲以后的浪漫派音乐家中常见的手法。

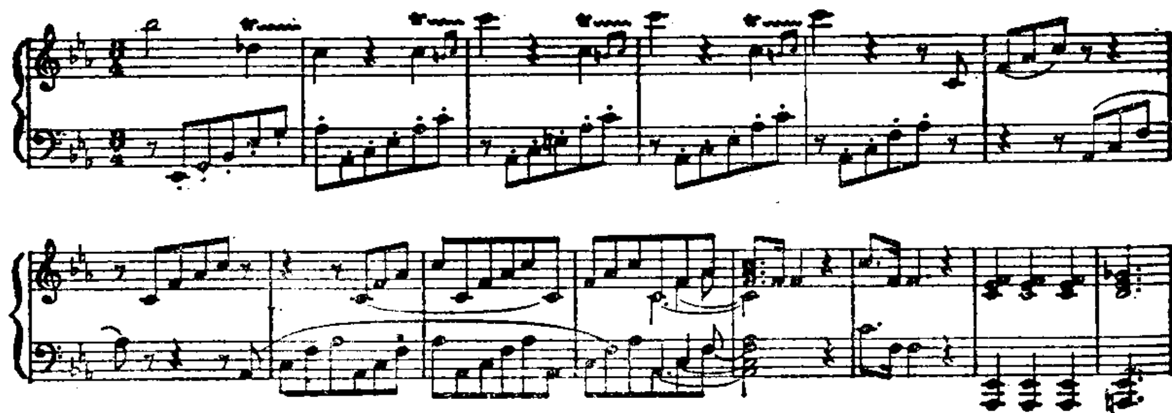
若列举在贝多芬以后沿用这种手法的一些浪漫派时代的作品，则有：舒曼的d小调交响曲；李斯特的b小调奏鸣曲、A大调协奏曲；塞扎·弗兰克(César Franck）的A大调小提琴奏鸣曲等等。另外，还有在舒曼的钢琴五重奏曲、勃拉姆斯的单簧管五重奏曲中，第一乐章的第一主题在最后乐章完结时又再度出现。

为了使性格上不同的两个主题或乐段连结得很自然，在和声上、旋律上或节奏上一步步逐渐地、慢慢地不知不觉之中造成新主题的出现，这也是按照谐调法所采用的有计划的手法之一。例如，继奏鸣曲发展部之后，引出再现部的处理就是这种手法。以怎样的方法作为第一主题再现的准备，如同下面三例所示。

a.以和声因素作为再现部的准备之例

例 391

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第31号之三



b.以旋律因素作为准备之例

例 392

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第90号　第一乐章



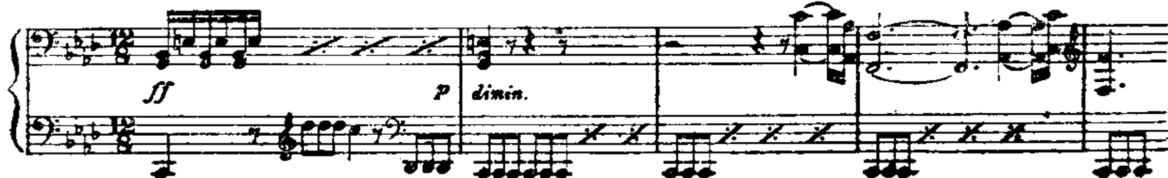
在本例中，把支配发展部的十六分音符音型，固定在一个旋律片断上，将此扩展为八分音符，再扩大成为四分音符、二分音

符，直到变成后面主题的旋律动机。

c.以节奏因素作为准备之例

例 393

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第37号



十一、在现代音乐中的对照效果

在现代音乐中，没有古典音乐中那样的建筑式的组织结构，又因没有图案式的对称，所以从其效果来说在对照原则上与古典派音乐不同。例如，现代的奏鸣曲形式，因不保持规则的调性关系，所以在转调上缺乏鲜明的感觉。因而，在应以丰富多彩的和声转调构成对比的发展部中，一般也没有任何对照效果。除此之外看不出大和弦与小和弦、大调与小调之间的对比的情况也居多，由于任何不协和音既然没有绝对解决的必要，其结果势必使协和弦与不协和弦的对比就不存在了。因此，只能以音势的变化，性格的变化及音质的变化等构成对照。因而在现代音乐中客观的形式美及对比美毕竟是很少的。

第四节　增　减　法

音乐进行当中，有一种“波状运动”。在旋律中（换言之即音高的）常有上下的移动，例如，在短小的旋律或主题中，也必然有上行与下行的波状运动，在全曲中有一处或两处形成高潮的顶点，小的波状运动便向着这个顶点增加动力并伴随着兴奋而造成

高潮。音高上升时，一般伴有音势上的高涨(渐强、倍强)，或加进节奏的高潮（例 如速度的急迫或宽广的保持音—tenuto、渐 宽广—Allargando)。乐曲有时以这样的高潮结束，但是，有时也用逐渐减弱音势和减弱音量，节奏上的迟缓，以达到逐渐消失似的效果。

由旋律的上下起伏运动及全部的音势所形成的高潮是作者所决定的，但是，至于比这更细致的音势及色调变化、节奏变化等，作曲者只能给以大致的轮廓，其完善的艺术性的再现，大多有赖于演奏者的解释与演奏者的主观表现。在下面所讲的增减法这一节，与对照法是有着不可分隔的密切关系，特别就旋律线的上下起伏、音势的增减、速度的急缓等有关的儿个方面，结合着再现时的演奏要点，加以论述。

一、旋律的波状线

所谓旋律就是以声音在平面上排列的音列。在立体的和声式的音乐中，旋律在任何时候都如同水面的波纹一样，在最表面上出现。

在古典音乐的主题中，所出现的旋律运动，最具有代表性者，大致可分为下列三类：

1、旋律中的小波状线　　这主要是以三和弦构成的上行，当到达小的顶点音之后，便逐渐呈现下行，古典音乐时代的奏鸣曲的第一主题大多如此。特别是莫扎特的奏鸣曲形式的第一主题，

大部分属于这种类型。若以线条表示时，成为“⌒”这样的形式，下面举出一些实例作为说明。

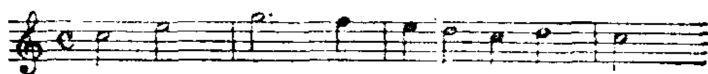
例 39.

莫扎特：弦乐四重奏（第一乐章）



例 395

贝多芬：第五交响曲



例 396

舒柏特：钢琴奏鸣曲（第一乐章）



2、**旋律上的大波状线**　　这种旋律线是按一定的某种规则逐渐地缓慢地继续上行当达到两层、三层的顶点时，突然急转下行，以线条表示如下：

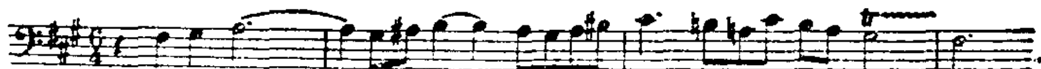


或者



例 397

巴赫：升f小调赋格曲



例 398

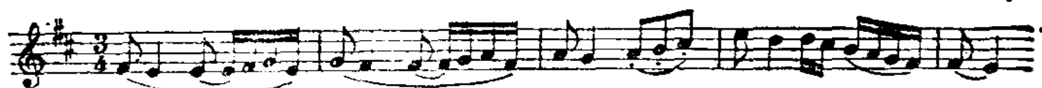
莫扎特：C小调幻想曲



例 399　　　　　　　　　　　　　　　　贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第22号



例 400　　　　　　　　　　　　　　　　贝多芬：第九交响曲（第三乐章）



基于这种原则的大型乐曲的主题，将主动机加以变奏，或者将部分动机重叠反复，造成最大的至高点，然后急剧下行进行解决。

例 401　　　　　　　　　　　舒柏特：钢琴奏鸣曲，作品第156号(第一乐章)



在本例中，为了波峰达到顶点，共用了12小节，而只用了两小节急转直下。

3、倒转方向的波状线 这是比较少见的例子，首先逐渐下行，然后再上行，其旋律线与前二者恰恰相反。



或者



例 402

巴赫：G大调赋格



例 403

莫扎特：A大调钢琴奏鸣曲



作为这种类型的、稍大的波状线的例子，可举出贝多芬的小提琴奏鸣曲《春天》。参看例335。

4、以高潮为目的的低音旋律线 把多样性的低音旋律线，按类型分类是很困难的，但是作为较常用的主要手法，是以达到高潮为目的，低音在音阶式的或半音阶式的音列上逐渐上行。用这种方法可以获得向高潮点一步一步地紧紧推进的效果。例如谱例404

高音部奏出固定旋律(Melodic ostinato)（同一旋律片断的多次反复），与此同时，低音部配合着做半音阶的上行，之后用音阶

例 404

贝多芬：第五交响曲（第一乐章）

A

cresc.

ff

ff

2

例 405

肖邦：练习曲，作品第10号之五

p

poco a poco cresc.



所属的音连续上行而达到高潮。(例405)

以同样手法，低音部做半音阶连续上行，在四六和弦上形成高潮而解决。

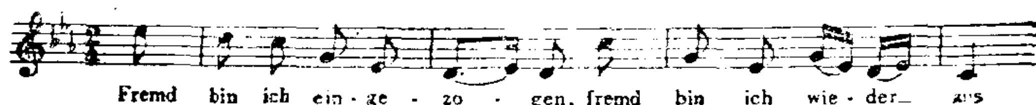
例 406

肖邦：《叙事曲》，作品第47号

在本例中，低音旋律构成反向的下行线，利用等和声音转换进入高潮的四六和弦。

5、在声乐曲中的旋律线　因为受到歌词内容所制约，在形式上与器乐曲情况不同。必须根据歌词的抑扬顿挫和内容上的轻重，决定旋律音的上下与长短。例如：

例 407　　　　舒柏特：《冬之旅》中之《晚安》



上例中"fremd"即"异乡的"这一词汇是最应该强调的地方，所以，要求作为高潮点。后半部因是作为前半部的说明，是平行的歌词，所以旋律处理成模进的形式。

6、主导动机与旋律　关于主导动机在前面已经论述，它作为某种观念的象征，常常片断地出现。在绝对音乐中，不允许作为旋律来发展，也不具有形式结构，而是在近代标题音乐及戏剧音乐中的一种旋律形式。瓦格纳在创始这种手法的当时，批评家们把它视为一种异端的手法，指责他缺乏旋律的塑造。特别在瓦格纳的后期作品中，不把旋律作为音乐表现的代表在表面上出现，而是以音乐整个的实体来表现自身乐想为其特色。因而，在它的乐剧中，不必一定由歌手来唱主旋律，主旋律常常按照主导动机的方法，分布到全部管弦乐的所有结构中去，这一点是与威

尔第等人的歌剧有着不同的情趣。

音乐的表情从表面消失而转入整体音乐实体中的例子，在科内柳斯(Cornelius)① 叫做《音》(Der Ton)的歌曲中可以看到。在这首歌曲中，歌手仅在同一音上朗诵似地唱出歌词，只靠伴奏的变化使得音乐发生变化。

7、印象派以后的现代音乐中的旋律 这已经不可能按类型进行分类了。例如，在印象派音乐中，因为在表现上，不以旋律为主，一切都讲究色彩，所以旋律因素极少，即使有也不是以音乐的形式进行的，是一种不能看做是主导动机的片断性的东西。例如：



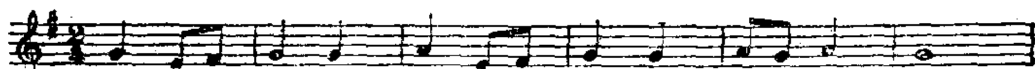
作为近代与现代作曲家的显著倾向之一，就是主要主题的旋律仅由少数的三五个音组成，因此，只能被当做一种单调朴素的

① 科内柳斯(Peter Cornelius,1824—1874)1825年在魏玛从师于李斯特。早年曾当过演员，代表作为《巴格达的理发师》。——译者

或类似戏嬉的一种特殊效果的旋律法举出。这种例子在民族乐派的作曲家中，特别是在斯拉夫作曲家中，可以发现很多，在通俗、单调之中，可以感到某种强有力的东西。前面的例267、269等均属于此类，下面再举出二、三个例子。

把重点放在主音上，旋律以此为中心在周围徘徊。

例 409　　斯美塔那：《被出卖的新嫁娘》



重点放在属音上（第五音），旋律以此为中心在主、属之间徘徊。

例 410　　巴托克：G大调小奏鸣曲（最后乐章）





柴科夫斯基第四交响曲的第二乐章三声中部（Trio）的主题（例271），也是与此相同的例子。

最后，在以表现派为中心的现代音乐中，旋律因素几乎不被人们所承认。音程之间的跳跃极不规则，主题旋律的音域非常宽广，旋律线又极为曲折，既没有和声规则，也没有音阶式的进行。大多情况都是音的单纯地任意罗列。下面一例是用纯粹的十二音体系音乐写成的，因其音程的跳跃极为大胆，所以完全不能

引起旋律性的感觉。演唱时对没有绝对音感的人是非常困难的。

例 411

威伯恩：自圣歌



二、造成高潮的手段

高潮不仅由旋律线或者低音线的运动构成。具有强烈戏剧性的兴奋、令人窒息般的紧迫人心的高潮，必须与旋律高潮相配合的同时，在音势上、动机上及节奏上也融合为一体进入高潮。在奏鸣曲及交响乐中的主要主题呈示终了之后（或再现反复终了之后）的结束句和发展部及尾声等处，要使兴奋与紧张达到必要的顶点时，可运用这种方法。

那么用什么样的手段与形式能够最有效地达到目的，不能一概而论，下面就贝多芬在作品中如何以极周密的计划促成建筑式的、精巧的高潮的一段进行分析，从而揭示其要领。

例 412

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第53号



最初的两小节，在其后的两小节中做复对位式的交替反复，从第五小节起，在双手上出现三连音，开始了有计划的高潮。若把在这部分的下行三连音做为a，上行的三连音作为b，在第五至六小节中，是ab，ab，ab，ab，在第七至八小节则成为a、a、a、a……动机的高潮。

从第九小节起开始了节奏的高潮，基本节奏变为十六分音符，若把这部分的各种动机做为a、b、c、d时，第九小节的a、b、c、d，a、b、c、d在第十小节则是a、d，a、d，a、d，a、d，到了第十一小节则成为a、d、d、d、d、d、d，在第十二小节用下降的音列构成解决。

从第十三小节使用新的方法使高潮继续下去。就是配合着上行音列的同时，如同强行闯入一样加进了强奏和弦的弹奏，其低音也以半音阶形式上行导入成为和声顶点的四六和弦（上例H处）。

在第十七小节的四六和弦的上方奏出强有力的八度分解和弦旋律，它逐渐变为颤音而结束了高潮部。

像上面这样令人窒息的、紧张而兴奋的高潮法，在十九世纪以后，由于古典派及浪漫派的努力而获得了极好的效果。其中尤以贝多芬运用这种手法最为杰出。在他那些充满戏剧性而热情洋溢的作品中，处处都可看到这种手法。

在浪漫时代大型的作品中，也采用与此相似的手段促成高潮，特别是在交响性的作品中，由于精巧而有效果的配器法，获得了丰满的音量。

例 413

布鲁克纳：第三交响曲



pp

(Trp.)

p

pp

pp

p

pp

p

p

pp

pp

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

f

f

cresc.

ff

ff



在上例中，从第六小节开始了固定低音，一方面以同一低音反复，同时逐渐地慢慢地用配器手法使高潮得以持续下去。然后，从第十九小节开始了“逐渐渐强”(Poco a poco crescendo)的音势高潮，由两小节所构成的固定低音先后反复了十二次，同时音势愈加增大，即将达到高潮，但由于构成高潮顶点的四六和弦及属和弦被省略，而以延长的休止符来代替。这种以沉默代替高潮顶点是布鲁克纳的得意手法，具有一种独特的效果。

三、音势的增减

至巴赫、亨德尔时期左右之前的时代，作曲家常常兼作演奏家，其所以作曲，主要是为了自身的演奏。这与海顿和莫扎特时

代在某种程度上有相同之处。因此，音势记号及乐想记号等只不过是作为自己演奏的“备忘”而已，为了他人演奏及出版等，只是次要的方面。

弱(p)与强(f)，渐强(Cresc)与渐弱(dim)等音势的标记，在乐谱上虽然不够完善而能稍详细地指示出来的是海顿、莫扎特以后古典乐派时代的事情，到了浪漫派时代就更为详细而准确了，以至像现代这样，作曲家与演奏家在原则上已完全分开，并且其分工日渐趋于更为彻底。但是，用任何精密的记号来规定音势的增减对没有音乐感的演奏家说来，也是不可能彻底的，反之，对有音乐感的演奏家就不需要有那么详细的标记。音势的变化，单以本身为其目的的情况是较少的，常常是与旋律上下起伏、和声进行等相结合而起作用。虽然说不一定全是这样，例如旋律上行时则伴以渐强，下行时伴以渐弱，这种情况可见下例。

例 414

巴赫：二声部创意曲



可是，下例的情况是对于上行音列也以渐弱奏出，因为这种音列不应该作为旋律来解释，恰如以装饰性的延长和弦代替了延长记号而已。

例 415

肖邦：圆舞曲，作品第64号



总体的音势增减与所谓缓急法有着不可分的关系，因此，对于其不足之处在下项将做补充说明。

四、缓急法(Agogik——速度的增减)

所谓缓急法是由胡果·里曼引用到音乐领域中的术语（1884年），语源来自希腊语的“Agein”，即从“导引”转来的词汇，把教育叫“Pādagogik”，即与“教导儿童”是同类语。就是为了活跃某一乐曲的抒情部分或热情部分的表现，而形成速度上微妙的变化。自由速度奏法（temporubato）就是这种奏法的一种。(所谓“Rubato”是“争夺”的意思，即夺取速度的演奏法)。

作曲家对缓急法，可用ritardando或accelerando等标记指定达到某种程度的标准，但是更细致的表现，则全部由再现艺术家(演奏家)来完成，没有这样处理的演奏是不可能感人的。

速度的增减与所谓力度(dynamics)常表现为一件事物的两方面，例如在渐强的奏法中，在强到最顶点之处常伴有速度上稍微的松驰。又如，在dim(渐弱)之前，多少有些渐强；在sf之前，便无意识地加以若干推动力，而在它的后边再稍松驰，此类奏法就是这样。作曲家对这样微妙的差异是不可能指示出来的，但是演奏家可在感觉上本能地、条件反射地加以实现。特别如管风琴这种乐器，不可能只强奏某一音，可是，它可以用缓急法获得效果。

音乐表情的高潮，可依照速度的加快和驰缓来取得，但是哪一种更适于做为高潮的表现，不能一概而论，必须根据时间与情况的不同而异。然而时间上的波动，在速度快的地方以其最快的部分，缓慢的地方以其最慢的部分构成高峰或顶点。

从速度的增减观点来看，一切音乐的本质可分为下列两大类：其一，速度可以根据时间和情况而作自由的变更，这大致是速度徐缓的乐曲、抒情的乐曲属于此类；在速度较快的浪漫派时代的作品中，特别是肖邦的作品，要求有"自由速度"（Tempo rubato）奏法。与此相反，在速度上难以变化的是缺乏感情表现以节奏为主的，总之，一般快速的乐曲属于此类。

因而，原则上速度缓慢的乐曲富于速度变化，这叫"音乐本质的柔软性"，速度增减变化的顶点，常常在偶数小节上，力度的顶点与此相一致。下面试以实例说明之。

例 416　　贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第13号（第二乐章）

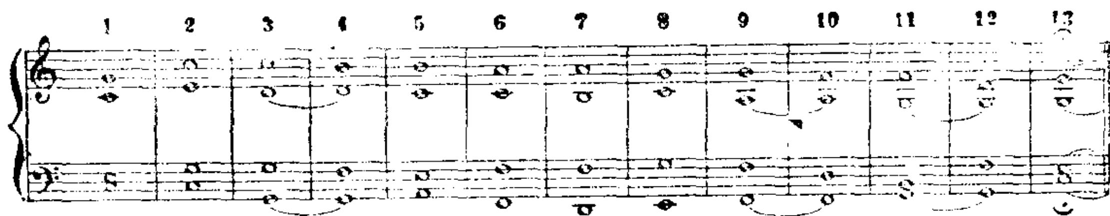


把上例中的偶数小节的第一拍附有"－"记号的音符，在演奏时要稍长一些，并且要稍加一些重音来演奏。然后再与机械地、正确地奏出的相比较，前者有着音乐上的某种亲切之感。变速的变化是演奏者的感情表现，这种表现上的微妙色调，既不能指示出来，也不能教会的，主要是要通过实践来体会。

与此相反，把缺乏速度增减的本质叫做"僵硬性"。通常在奇数小节上奏出勉强能够感觉到的极少的速度增减，比较明确的音势重音是落在这一部分上。这是古典派音乐旋律及乐句结构上的基本原则，所以需要解决的不协和音配置在这一部分，按速度的缓急在每四小节、八小节的节奏上的分段处，常常以poco rit奏

出稍微显著的速度的增减。即——

例 417



“渐慢”(ritardando) 记号，是从古典派以前就已经开始使用的，这一记号只和乐曲的结尾部或乐段的完结处有关系。然而，在浪漫派以后的作品中，表情层次极为复杂多样，要想把这样的速度变化从理论上作客观的分析是很困难的。但是大概地确定一个标准也不是不可能的。下面所举出的十项都要求有“缓急法的重音”。

①乐句的分句处或结尾部。

②丰富的和声变化或复杂的旋律变化，也就是在旋律的局部上突然出现了细致的音符或音型的时候。

③出现不协和和弦的时候。这时的缓急法重音与力度重音是一致的。

④急促的强弱重音sf或＜＞等出现时。

⑤Piano subito，即突然出现弱音时。

⑥构成转调时。

⑦在乐段的分界处，新主题的予备已经完结并暗示了出现的部分或暗示基本主题再现的部分。(这与①是密切相关的)。

⑧在一个旋律线的顶点音上。即强调表现高潮部分时。

⑨延长记号临出现之前。

⑩达到音势高潮的顶峰部分。

这样的表现法是一切演奏家所应做的事，演奏当然要按照演奏者感情上的解释进行。但是要使它更有理论根据，这是属于和声学、旋律学及其它学术方面的知识。

上述各项之中最重要的是第一与第七项。在这样的地方，作曲家常标注渐慢(Ritardando, Rallentando) 等记号，在快速的乐曲中，也已成为不可缺少的表现手段。至于其它情况，演奏家应结合着音势的变化、和声知识等，按照自己的"感觉"和解释面定。

另如第八项尚须加以补充说明，就是在旋律上行时，常伴以音势的高潮，在其顶点也构成变速上的高潮，但是两者的顶点不一定趋向一致。可用下面的实例说明。

例 418

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第10号（第二乐章）



它伴随旋律线的上升构成音势及变速的高潮。旋律的顶点与音势的顶点是一致的（上例b处）而变速的顶点却在它稍前一步出现（上例a)。

总之，在这样的地方允许演奏家主观地、自由地解释，但是在一般的音乐演奏中，夸张了变速的表现时，就会成为江湖派的那种使人厌恶的演奏，否则就成为机械的、单纯的技巧表演。所以正确的感觉与判断及适度的表现，常常与演奏家的修养和趣味的程度成正比例。

现在对于在乐曲实际演奏时无意识形成的变速试加以分析。

如下例，在三拍子群中，在第一拍及第三拍的奇数拍子上进行变速，第二拍作稍稍快一点点的演奏。

例 419

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第22号（第二乐章）

Adagio con molt' espresione.

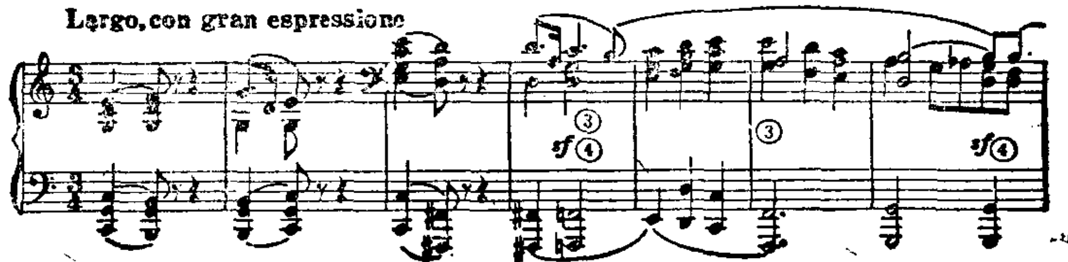


缓是意味着稍微的缓慢，急是意味着稍微加速的演奏。各小节的第一拍的“缓”，是由于不协和弦上有重音的原因（上述十项中的第三项），第三拍的“缓”是因短时值音符较多的旋律音出现的原因（上述的第二项）。而第二拍的“急”就是作为其反作用而必然形成的，所以这就是在一小节准确的平均速度范围内，将第一及第三拍上慢下来的那部分时间，在这里加速补上。这种奏法也称之为“自由速度”。

下面再就更复杂的乐曲中的缓急变化进行研究。在各和弦及音型下面所记入的数字，就是相当于上述分类表中的某一项，并

例 420

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第7号（第二乐章）



用以指出变速法的高潮，同时记有两个数字的是两项兼备的意思。



因转调而减速的地方有三处(即⑥之处)。例如在第二十四小节，把从C大调转入降A大调的部分，假使用相同音型仍以C 大调演奏，强调变速就失去了效用。

作曲家为了演奏上减低速度，使用着大体上有同样意义的述语及记号，如 ritenuto, ritardanto, stentando, rallentando, Calando, Smorzando等。其中前三者一般是用在为了新主题的出现而作预备的较长的属和弦等处，且有主动的、积极地弛缓速度的意义；后三者用在乐曲的结尾部，大致是为了在主和弦上以渐弱且缓慢地使之产生消失的作用，具有被动的、消极的意义。但是实际上对此加以区别而使用的作曲家为数不多，而且好像也没有什么演奏家在意这种使用上的混乱现象。

第五节 划 分 法

这是把一个完整的乐句或乐段，划分为更小的基本单位，再把有机地组织起来的动机更细分的方法，即划分法。若从相反的角度来说，就是以最小的基本节奏构成小节，以最小的基本动机

构成乐句的法则。即音乐是——特别在古典音乐中是这样——利用构成基本单位的节奏或动机如细胞似的组织起来，如建筑物一样组成起来的，实际上是与反复法及对照法保持着密切关系而形成的。

一、以两小节为单位的结构

在音乐结构上所形成的基本原则，是以两小节为一基本单位，累积起来成为四小节，进而成为八小节、十六小节的乐句结构。在这种情况下，由于小节的纵线是表示一定节奏进行的基本单位，以一小节作为音乐的基本单位的情况是少有的。小节就像在无限伸延的乡间道路上，于每一公里处树立的里程碑一样，小节的划分能使读谱时一目了然，这只不过是使之防止杂乱而已。因此，小节可看做是人为的表示节奏单位的划分，平常以两小节为单位构成的动机是音乐本质的划分。当然，虽然说是同一小节，其速度也有快慢缓急之分，往往不能根据制定的一小节音符时值的大小一概而论，在这里当然指的是最普通的情况。

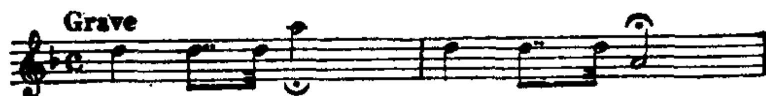
然而，作为标准的两小节的时间长短，应如何解释，理查德·瓦格纳曾引用了生理学上的现象创立了如下学说：我们应该认为最标准速度的“Allegro moderato”(中庸的快板)的两小节，恰好相当于我们一次呼吸的长短。这就成了标准单位的时间。因此，慢速度有时也以一小节为标准，快速度也有以四小节或四小节以上来划分的。

乐句　若以四小节重复两次，就构成了八小节的乐句或乐段。而八小节的乐段，就已经构成了一个完整的乐句或主题，关

于这种情况，瓦格纳也创立了有趣的学说："**血液从心脏被送出之后，到达毛细血管各处的时间**恰与八小节所需的时间相等。"可是这当然也是指中庸的标准速度而言，到了行板（Andante）或柔板（Adagio）时，小节单位就变为一半；到了急板（Presto）或最急板（Prestissimo）时，小节单位便成为一倍而构成一个乐句。

动机　动机是构成乐段或主题在节奏上、旋律上的最小因素，以此进行反复或以其部分动机加以发展构成为主题的乐段。一个动机在快速的乐曲中，也是由两小节形成，而在慢速时则由一小节构成。贝多芬的作品例422是属于前一种的例子；例421海顿的作品是后者的例子。

例 421　　海顿：D大调交响曲（前奏）



速度再快时，一个动机如下例那样变为四小节。

例 422　　贝多芬：钢琴奏鸣曲，第53号



普通由两小节构成的动机，也可再细分。如同上例，可以把动机分为a、b、c三部分，又如下例，在两小节范围内可以再细分为a、b两部分。

例 423　　莫扎特：G大调钢琴奏鸣曲



一般把"动机"这一词的涵义都给予广义的理解，如同上例中之a与b那样，两个音或三个音的局部也可称作"动机"，但是若严格地讲起来，这些只能称之为局部动机(Teilmotiv)，将a、b的部分动机结合起来才能形成基本动机。在贝多芬的《瓦尔德什坦奏鸣曲》的发展部中，上述的三个部分动机得到了各自独立的发展。

划分两小节为单位的动机界限，不一定与划分小节的纵线相一致，而更多的是跨小节纵线的。这种情况称为弱拍起奏(Auftaktiger Biginn)。参看上例423。

二、以三小节为单位的结构

以三小节为一单位构成一个动机或乐句者，与以两小节为一单位的比较起来，是少见的，但其不规则的节奏有一种特殊效果。在普通情况下，其三小节在后面三小节中再重复一次，或以模进构成一个较大的乐句单位。

例 424　　　　贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第49号之二



例 425　　　　舒柏特：幻想曲，作品第15号



例 426　　　　李斯特：匈牙利狂想曲 XII



（除了两小节或三小节基本单位之外，关于三小节或五小节的不规则结构，以后再述。）

三、乐句与乐段

若将两小节的单位重复一次，在主功能或属功能上将构成半终止的四小节长的前半乐句，再加上完全终止的同长度的四小节，可获得八小节的完全乐段。而前半与后半的各四小节，除在终止部分可分辨出半终止或完全终止外，多数情况是同一旋律的反复。例如：

例 427　　　　贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第49号之二



这样的形式称为乐段(Periode)。即相同小节各各成为对句而反复，由于形成对称，因而在本书中称之为“乐句”。与此相反，在下例中，八小节之内没有采取任何对句的形式，其全体成为一完整的乐段，以完全终止或半终止结束。

例 428

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第79号



这样的形式称为乐段（Satz），在本书中采用“乐段”，以便与乐句相区别。实际上，在理论家之间很少将“乐句”与“乐段”之词加以区别使用，在很多情况下，Periode与Satz及Phrase都是混合使用。不论乐句还是乐段也都不限于八小节，有时是其倍数，有时又是其半数，还会有其它各种不同的特殊情况。下例就是四小节的乐段。

例 429

贝多芬：钢琴奏鸣曲作品第14号



但是，把一切主题都区别为乐句与乐段是不可能的。根据各个具体情况能够截然区别开来也是较多的，那是因为作曲家的乐想越自由越是必然的。但是，即使八小节的一段不按规则对称，也不依同一动机反复，而在前四小节的和声上有明确的区别而构成半终止时，一般即作为乐段划分。（参看下例贝多芬作品 第26号主题的最初八小节）

在成为对称的乐句结构中，有时是复合的两乐句或两乐段。即前八小节的第一乐句是半终止，第二个八小节的乐句是完全终止，或者八小节的乐段以同样的结构组成16小节，这样的主题称为“复合乐句”或“复合乐段”。

例 430　　贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第26号

Andante con Variazioni

p 前1　cresc.　sf　p 後2　cresc.

p cresc.　p　前2

cresc.　sf　p 後2　cresc.　p

这是复合乐句的一例，第一乐句的前半（前1）是在属和弦上的半终止。其后半（后1）是在属和弦上的转调终止；第二乐句的前半（前2）是在属和弦上的半终止，后半（后2）是在主和弦上的完全终止。

例 431

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第10号（第二乐章）

Molto Adagio

p　cresc.　fp

p



这是由两个巴尔形式结合的复合乐段的例子。（关于巴尔形式参看第二章第一节）

有的看法认为前后各八小节大部分是同一旋律的反复，因为只有其终止是以主和弦与属和弦相区别而对立，所以可以看做是一个大的乐句。

如以上各例所证实的那样，特别是在古典音乐中，两小节的单位是最小的基本单位，如同按一定标准尺码被切的砖头一样，这是四小节，再按一定的规则八小节、十六小节这样发展下去。

四、其它不规则的结构

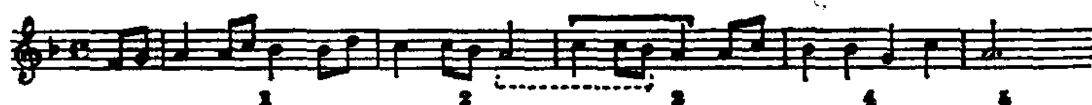
迄今为止主要讲述了在古典音乐中原则上以两小节为最小的单位，以其倍数发展为四小节、八小节、十六小节的情况。可是，在古典乐派时代的作品中，也有许多划分为三小节、五小节以及六、七、九小节等不规则的乐句或乐段之例。对此应作如何解释、如何划分，将在下面进行分析研究。

以三小节及其倍数即 3 × 2 = 6 小节的划分，构成基本乐句的结构已如前述。但是，对于其它不规则的划分，都应看做可能是从规则的结构变化而来的变形。因此，在实验中可以还原成为规则的基本形状。具体说来，例如五小节的乐句只是在四小节的基本单位上增加了一小节而已；七小节的乐句则是缺少一小节的

八小节的乐句，若将其不足部分补足，或者将多余部分去掉，就可以还原为基本单位。

1、因部分动机反复而延长者　在四小节的乐句中，因其一部分动机作回声式的反复，就成了五小节。下面所示的德国民歌，即其中一例，但是假若把反复的一小节（下例虚线与弧线处）去消，就成为基本单位。

例 432　　德国民歌



在下面两例中，八小节的乐段由于部分动机反复而延长为十小节。前者是在最后追加而成，后者是在中间插入了增加部分的例子。

例 433　　海顿：降E大调交响曲，小步舞曲



最后两小节有括弧部分，是以部分动机作八度的移位，增加了回声式的反复。

例 434　　莫扎特：d小调弦乐四重奏，小步舞曲



在此例中，第三、四小节的动机，是在低二度上构成模进，若将以括弧表示的两小节去掉，就成为八小节的乐段了。

在下面贝多芬的例中(作品第7号)，十六小节的乐句，因部分动机的反复延展成了24小节。八小节是前半乐句，而在后半部有几次回声式的部分反复，最后是音型的延长，假若将弧线部分去消，则后半乐句也和前半乐句的长度成为一样。

例 435　　　　贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第7号（第三乐章）



2、用音符表示的突慢 (Ritenuto)　　这是变速法的表现，为了不使用记号而以音符明确书写出来，则延长了小节数，通常称为“写出来的突慢”(ausgeschriebene Ritenuto)。特别是在古典乐派以前的时代，因为不知使用ritenuto、rallentando，accelerando等记号，在表现变速法时，就把它用音符延长的形式书写出来。例如谱例436

上例是四分之三拍子的乐曲，但是在倒数第二小节中变成了六拍子，该小节最初的两个二分音符，若以现今的记谱法来说，应看作等于每个四分音符上附有延长记号，或者附以rit记号。

例 436

维塔利：教会奏鸣曲，（为两把小提琴及通奏低音用）

这样不规则的延长，在古典派及浪漫派作品中，是屡见不鲜的。原来只作为“追加延长”来说明，实际上不外乎是“写出来的突慢”。在这里列举二、三实例。

例 437

门德尔松：《问候》

在本例中最后的两小节若用八分音符代替时，全体成为八小节，若在该处记以rit记号（或延长记号），在效果上几乎没有变化。

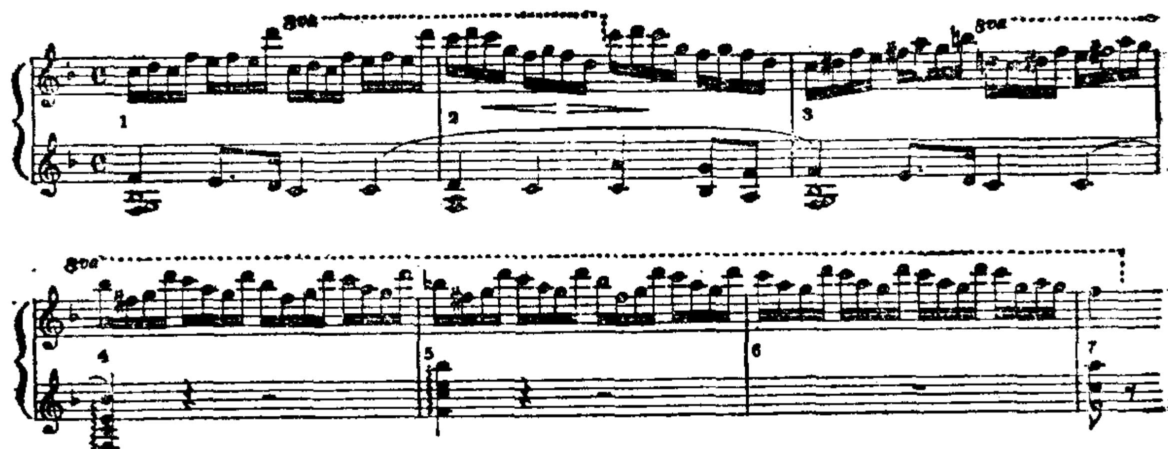
例 438

门德尔松：《告别森林》

这首乐曲若按今天的节奏，第八、九两小节可以收缩在一小节之内。

例 439

肖邦：F大调练习曲



例 440

莫扎特：降B大调钢琴奏鸣曲（第三乐章）



例 439 中的第五～六小节，是第四小节属和弦的延长，等于是为了增加在那以后出现主和弦的效果而加以rit。

在例440中，第五小节也是第四小节属和弦如同 rit 一样的追加插入者。

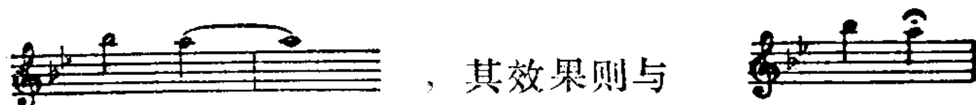
3、写出来的延长记号　　这与前述的“写出来的突慢”有密切的关系，在某些情况下本质上完全一样，主要是说明某乐曲

的正规终止，不用延长记号来冲淡最后的和弦的色彩，用同一和弦的分散和弦或同一和弦装饰为音阶、半音阶等形式，以此延长一小节乃至数小节。例如：

例 441　　舒柏特：降B大调三重奏曲



若将上例第四～五小节简化则成为：



，其效果则与

一样。因而，延长了的分解七和弦就像延长记号似的必须在处理上有色彩上的变化。这样的形式就叫做“停滞的延长记号”(erstarrte Fermate)。

与此相反，在下面所举的肖邦的例中，延长了属和弦，这是一方面形成高潮，一方面为了解决到主和弦而采用的渐强的奏法。延长的部分是从写有“轻巧的”(Leggiero) 地方开始的四小节(印有括号的地方)，若将它简略收缩时，即可还原为正规的四小节。这也就可看做是“写出来的突慢”。

例 442　　肖邦：圆舞曲．作品第42号





又如下面所举的莫扎特的例子，是句法上极不规则的十六小节乐句，若也用相同的方法将其延长部分加以整理时，则可得到八小节的正规乐句。

例 443　　　　　　　　　　莫扎特：C小调钢琴奏鸣曲

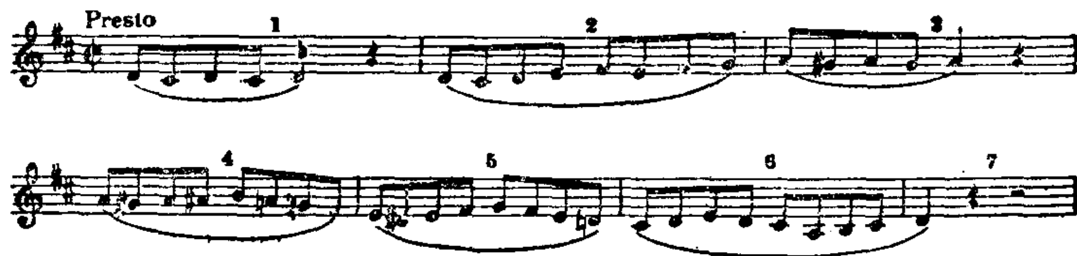
在上例中的四—五小节是写出来的突慢，把第四小节开始的二分音符用四分音符代替(把第四与第五小节约缩为一小节)，从此还原为四小节。第八——十三小节是在二级和弦第一转位上的

"停滞的延长记号"，而第十四——十五小节与上述第四——五小节的情况相同。

4、省略了反复的收缩　在节奏上不规则的乐句或乐段中，有不足于基本小节数的。有的是以三小节代替了四小节或以七小节代替了八小节，其它是以十四或十五小节代替了十六小节的结构，这些都属于此类。但是，以这样的结构与被延长了的结构相比，大多是难以说明的。然而，因为最多的例子是作为音乐形式上的普通概念把要求必然反复的一部分动机省略掉了，所以便形成缩短了一小节或两小节的情形。因此，这样的反复用消极的意义是可以说明的，但是究竟插进哪一部分的反复可得到正规的四小节或八小节，在大多数情况下不能一概而论。下面所列举的莫扎特的《费加罗的婚姻》中的七小节，其省略去的反复部分，能够令人稍有明确的觉察。

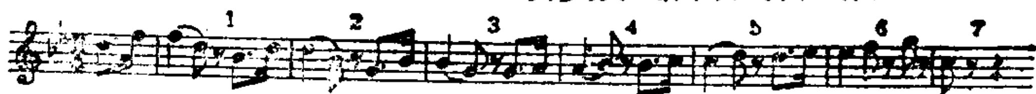
例 444

莫扎特：《费加罗的婚姻》，序曲



这里是省略了第一小节的反复，若按这样，前半部的四小节可成为巴尔形式，不论是作为节奏的形式还是节奏式的形式感都能得到了满足。可是，在下例所举出的贝多芬的例子中，到底是哪部分被省略了是很难断言的。

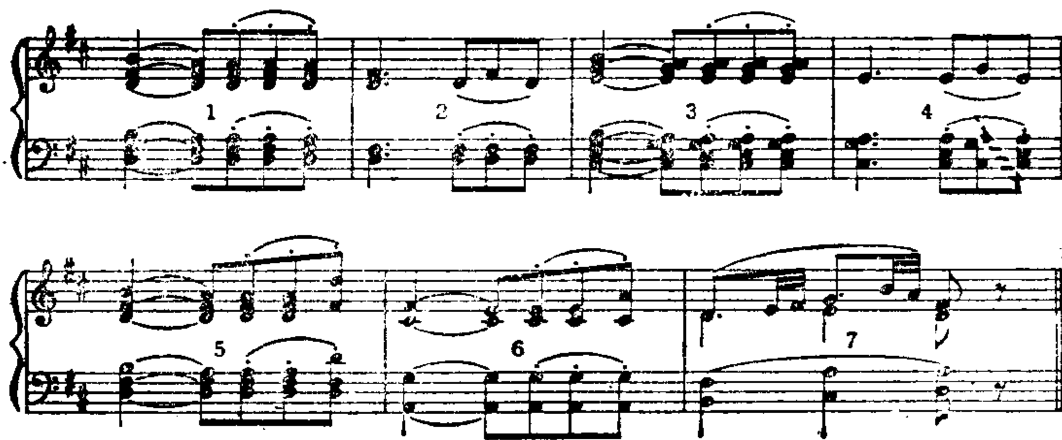
例 445　　　　　　　　　　　　　　　贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第106号



这是作品第106号"槌式钢琴奏鸣曲"(Hammer Klaviersonata)第二乐章的主题。这不规则的七小节，在后面的七小节中提高八度进行反复，给本乐章的活跃而欢快的气氛增加了一缕不安与焦虑的思绪。若按划分的规则进行处理，颇有可探讨的余地。许多理论家在引用这部分时称之为七小节的基本单位；有的说是在属和弦半终止上的第七小节是本应写成两小节而被收缩了的形式；有的称之为前半乐句是四小节和后半乐句是三小节的变格乐句，但以我们本能的节奏感来说，只要是没有其它强求的理由(例如像例424、425、426那样作为基本单位模进一样)，则以四小节为一单位是最自然的，与此相反则不能使人感到满足。

5、结尾音符时值的收缩　　这与上述的"写出来的突慢"正相反，由于记谱写成了"加速"(Accelerando)就不成为正规小节了。例如：

例 446.　　　　　　　　　　　　舒柏特：A大调钢琴奏鸣曲，(第二乐章)



上例中的第七小节，如用下面那样还原写法，就成为了八小节。但是使它成为正规的八小节，又显得平凡了。

例 447



速度较快而终止乐段只有七小节或十五小节的乐曲，富有节奏性的应该有两小节之长，但是记谱只有一小节，这样构成最后小节的情况比较多。这时，常在最后一个音符或休止符处记有延长记号，有时也被省略。

例 448

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第10号



上例因第七小节有延长记号，就兼有了到第八小节的延长。

例 449

莫扎特：d小调幻想曲



在这六小节中，任何人都一定会在节奏上感到不满足。这就是因为在最后一个音符上没有延长记号，如把它延长三小节，就

成为正规的八小节。假若用同一和声补添两小节，就能得到了一般的节奏感上的满足。

6、结尾小节与及其后续乐句或乐段的开始小节相重叠　就是在两个乐句连结的时候，把第一乐句的最后一小节同时作为下面出现的乐句的开始小节，结果就缩短了一小节。这种手法里曼称之为“Verschränkung”，即“重叠接合”。这种例子无论在古典作品中还是浪漫派作品中都非常多。下面举两个简单例子予以说明。

例 450　　　　克列门蒂：C大调小奏鸣曲



这是由十五小节构成的小奏鸣曲形式的呈示部全部，但是因为第八小节是第一主题的结尾小节，同时又成为第二主题的开始小节，因此一共应该是十六小节的呈示部变成了十五小节。

例 451　　　　贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第14号之二





上例的第八小节是由八小节构成的前乐句的结尾小节，同时下一乐句又以此为开始的第一小节。

五、无休止的旋律

如上所述，古典派音乐及浪漫派音乐，原则上都是以两小节及其二倍的数目来划分，或以此为基准而加以变通。然而，还有完全不可能按规则划分为前提的所谓“无休止的旋律”。例如，前期古典派复调形式的旋律就是这样，在赋格旋律形式中或巴赫时代所有的对位法旋律中，都完全看不到两小节式的对称。

例 452

Allemande　　　　巴赫：法国组曲
Allegro moderato (♩=100)

p　cresc.　f



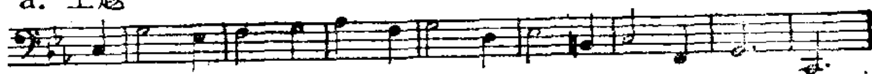
这样的旋律形式就是自瓦格纳以来所说的“无休止的旋律”(unendliche Melodie)。可是，巴赫的无休止的旋律与瓦格纳所谓的无休止的旋律，必须多少加以区别。即在旋律没有规则的终止及无休止的延续进行这一点上，是他们共同的特点，但是因为瓦格纳的无休止的旋律，实际上从属于歌词，因而常常构成假终止的半终止，与歌词的句法划分是一致的。

在主调音乐中，有时将有规则的两小节一个单位或四小节一个单位，在同一乐曲内以同一主题改写为复调音乐的主题。这时，它的前半部常常是原样不动，只有后半部为了适合于复调的发展而加以变化。其例多出现在复杂的帕萨卡利亚以及变奏曲的终曲运用赋格的时候。例如：

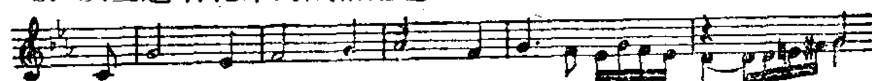
例 453

巴赫：c小调帕萨卡利亚

a. 主题



b. 从主题转化来的赋格主题



a是八小节的帕萨卡利亚的主题。这在成为终曲的复赋格主题时，收缩成为六小节。

例 454

a. 变奏主题　　　　　　贝多芬：变奏曲，作品第35号



b. 赋格主题



在这里八小节的变奏主题a收缩成为五小节的b。

六、变格拍子和在近代音乐中的变格划分

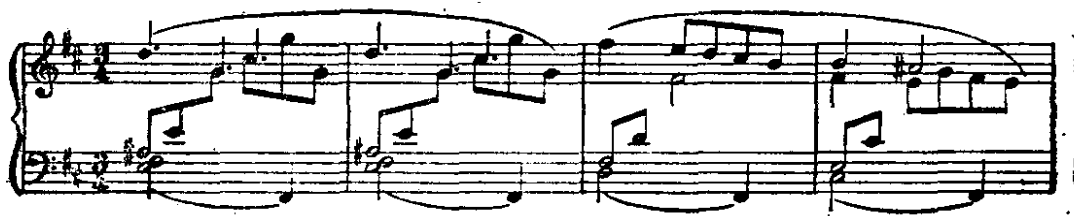
浪漫派音乐与古典派音乐本质的不同就在于前者对迄今的传统不太重视，而立足于主观的自由创作态度。因此，其结果便轻视了客观的形式，这与打破传统相关连，不可忽视的是在下面将要讲述的节奏问题。例如，各小节的界限是音乐进行上有规律的节拍单位，由此，节拍的种类可以一目了然，同时以统一的强弱关系的进行做为前提。但是在浪漫派以后的音乐，在节奏上也超越了作为严密规则的小节界限，或者在同一小节中均匀的拍子与不均匀的拍子交错在一起；或者在有规律的基本节奏上加进不规则的东西，并在强弱上弄得狂乱无章。而且在拍子问题上也随之到了现代变得自由又复杂，可是，因为只要还存在划分小节的界限，在不规则之中在某种程度上按某种系统进行分类也不是不可能的。

1、偶数拍子与奇数拍子的结合　　这种手法没有破坏小节的界限，在同一小节范围内获得了错综复杂的节奏效果，如同以二

与三或三与四那样造成了偶数拍子与奇数拍子的同时结合，以此作为节奏进行的单位。这样的例子在海顿、莫扎特时代的作品中，也可找出很多很多，但是在情感上收到出色效果的，勿论怎么说还是浪漫派以后的事情。下面举出其二、三例。

例 455

舒曼：《大卫同盟舞曲》第二号



在各小节中，偶数拍子6/8与奇数拍子3/4交错在一起。

例 456

肖邦：圆舞曲，作品第42号



与前例相同的三拍子的圆舞曲节奏，以左手奏出，而上声部旋律却用二拍子奏出。这令人想到在豪华的沙龙中，男男女女成队地翩翩起舞的情况。

例 457

勃拉姆斯：随想曲，作品第6号



这首乐曲也与前二例相同。但本曲的上声部的旋律却是三拍子，而低音部倒是二拍子的形式。

例 458

贝多芬：弦乐五重奏曲，作品第29号（最后乐章）



在上例中，第一小提琴与第一中提琴、大提琴都以6/8拍子演奏，与此同时，第二小提琴与第二中提琴以2/4拍子演奏。这首乐曲因是贝多芬中期以前的作品(1801年)，所以是不常见的例子。

2、无视小节界限的划分　　这就是节奏的划分不受一小节为单位的限制，而是跨越小节纵线形成了与小节的划分不相一致的新的不正规节奏。这样的实例在浪漫派时代的音乐中是非常多的，但在古典派时代是很罕见的。

例 459

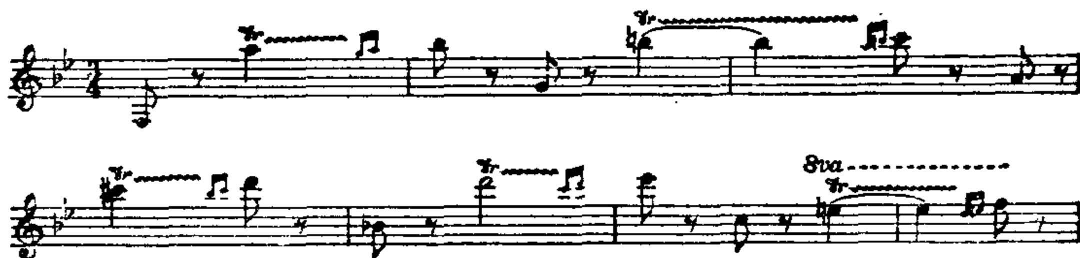
亨德尔：《愉快的铁匠 炉》



这是用不规则的弱起小节构成的4/4拍子，实际上和声及旋律的划分与弧线所示相同。

例 460

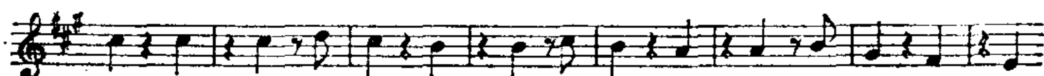
贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第106号



这是“槌式钢琴奏鸣曲”的末乐章的一段。是3/4的拍子记号，但是实际上是无视小节的界限而成为4/4拍子。贝多芬晚期的作品之所以被视为浪漫派作品，不仅因为其曲式方面的自由，而且从它的节奏上的自由也可这样说。

例 461

舒曼：钢琴奏鸣曲（最后乐章）



在此例中是以四分之三拍子进行的，但是突然从这部分起无视小节纵线，恰好使用了其二倍为一个单位的二分之三拍子，虽然仍是同样的奇数拍子，却因此给予了非常复杂的节奏变化。

3、因和声的转换与小节划分不一致而产生的不规则的划分

依我们自然的音乐感觉，认为和声的转换常在强拍部分进行，因为在这里有重音。然而这一规则在浪漫派的作品中遭到破坏的情况也很多，在下面所举出的舒曼的例子就是这样。

例 462

舒曼：钢琴三重奏（第三乐章）



这是四分之二拍的乐曲，但是每小节和声的转换却是在小节后半部的第二拍的四分音符上进行的。因此，没有看到谱面而只听到乐曲的人，在听觉上与实际记谱相差半小节，收到了一种切分的效果。

这种和声与小节不一致的例子，在古典音乐中并不是完全不存在。下面所举出的莫扎特的作品就属此类。

例 463

莫扎特：g小调钢琴四重奏（第二乐章）

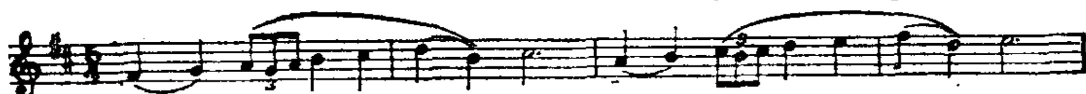


在第三小节中，本应该进入的四六和弦拖后了一个八分音符才出现，因而感到节奏上的紊乱。

4、在浪漫派以后的近代音乐中的复合节拍　按古典主义的理论，各小节的节奏内容：偶数拍子总是强、弱、强、弱，奇数拍子是强、弱、弱这样以三拍子为单位的单一节奏。浪漫派时代的“偶数拍子与奇数拍子的同时结合”和无视小节界限的划分法，在节奏单位相同这一点上是一致的。可是，近代音乐在表现上的复杂性，给节奏问题也带来了很大的变化，有的把偶数拍子与奇数拍子在同一小节中以横向排列，这就是复合拍子。

现在这里要讨论的是：例如三拍子体系直接连接二拍子体系（或与此相反，二拍子体系连接二拍子体系），因而形成如5/4及7/4等不规则的节奏单位，以这种复合节拍作为一个新的单位进行反复。在用这样手法的记谱中，有时在每发生这种变化就用纵线分割小节，有时则不然，只限于用虚线暗示等种种形式。现对下列实例进行具体的研究。

例 464　　柴科夫斯基：《悲怆》交响曲（第二乐章）



在这里即使按作曲家自己所标记的弧线划分也很明确，每小节是2/4＋3/4的复合拍子。

例 465　　米约：第二交响组曲（第四乐章的开始）



然而，米约作品中的五拍子不像柴科夫斯基的上例那样单纯，第一小节是3＋2的拍子，以后各小节或者是2＋3或者是3＋2的拍子，并没有一定。

例 466

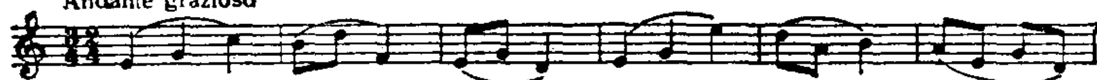
李斯特：《但丁》交响曲



这七拍子是很明确的3/4＋4/4的复合拍子。

例 467

勃拉姆斯：C小调三重奏（第三乐章）



这里也是七拍子，明确为3＋2＋2。为了明确3＋2＋2这样的划分，使用了小节线，作为拍子记号将3/4与2/4一起标出。

在现代音乐中，使用更复杂节奏的情况，可在下面斯克里亚宾的前奏曲中见到。

例 468

斯克里亚宾：前奏曲．作品第11号



这是以(3/8＋2/8)× 3 表示的复合拍子。

例 469　　　　斯克里亚宾：前奏曲，作品第11号



这是6/8的偶数拍子与3/8＋2/8相混合起来的复合拍子，以十一拍为一单位，而且各小节是3与2的同时结合。

在现代音乐中有着更为复杂的节奏，例如以偶数拍子标记的乐曲在各小节内进行不规则的复合性的划分。

例 470　　　　拉威尔：三重奏曲



原则上8/8拍子应是以 2 × 4 或4 ＋ 4 划分的乐曲，然而相反，在这里却是3 ＋ 2 ＋ 3 不规则的复合拍子的划分。

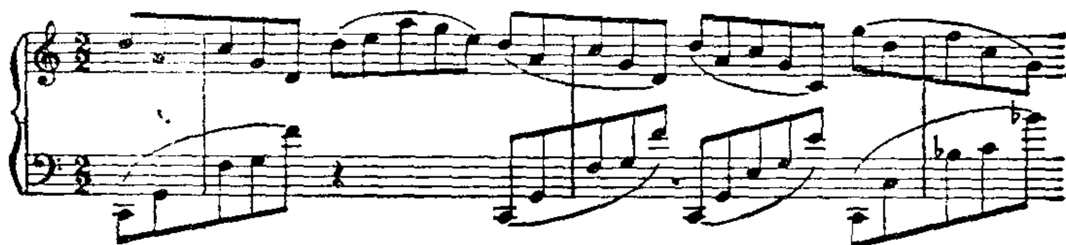
例 471　　　　米约：第二交响组曲（第三乐章的开始）



这也是相同的八拍子乐曲，是划分为 3 ＋ 3 ＋ 2 的例子。具有更复杂的划分法的例子可算是下面的斯克里亚宾的作品。

例 472

斯克里亚宾：前奏曲，作品第11号



在此例中基本节奏是5/8（拍子记号记为2/2，可看成是五连音），因为是跨越小节线的缘故，其结果各小节内的划分便成了3＋5＋2的形式。

5、近代音乐中的变格拍子　　在上述复合拍子中，若更自由地乱加变化，则任何统一的规则都将辨认不出了。如果把原来的二拍子体系与三拍子体系分类的节奏看做是严格的韵文，把上述的复合拍子看做是自由的韵文，到了这里就完全变成了散文。依此手法写成的作品，在后期浪漫派及印象派作曲家的作品中，这种例子是很多的。例如：

例 473

瓦格纳：《特利斯坦》（第二幕第二场）





这种的不规则，是由于下面将出现的歌词的语调上需要的缘故。

例 474

穆索尔斯基：《图画展览会》



这是以5/4与6/4交替反复的有规则的复合拍子，穆索尔斯基在每小节间使用双纵线，并用了新的拍子记号，最后小节以4/4拍子结束。

例 475

马勒：第三交响曲（女中音独唱）





在这里，几乎每小节都用了不同的拍子记号，以四分音符为单位，特别是在第十一小节（不包括不完整小节）却改用了二分音符为单位，这是令人注目的。

作为印象派手法的特点，不喜爱单纯的旋律线，甚至有导致节奏含糊不清的倾向，这应该看做是必然的。下面所引用的是作为现代印象派作曲家代表而举出的西利尔·斯科特的奏鸣曲的一段。

例 476

斯科特：钢琴奏鸣曲



到了这个地步，小节的界限已纯属于无用之物。把划分小节的纵线完全废止也只是五十步百步之差了。这样，标注拍子记号亦成多余之举。这种事实用下面所举的贝多芬之例（例477）、亨德米特例506及例478的施雷克尔的作品，都可得到证实。在贝多芬例中，虽然有小节线，但不能一目了然。在例 506 的亨德米特的例子中，虽然有小节线，但是略去了拍子记号。在例 478 的施雷克尔的例中，则完全没有小节的界限。

例 477

贝多芬：钢琴奏鸣曲，作品第106号







例 478

施雷克尔：《你如此美丽》

riten. tempo

riten.

mf

mf

在这里，既没有拍子记号，也没有小节纵线。有倒退到不知使用划分小节纵线的、古代计量音乐(Mensural musik)时代之感。

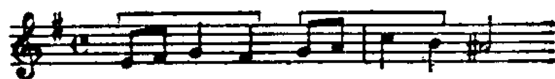
不使用小节划分不只是计量音乐，在古典派及浪漫派时代，在器乐曲中即兴的、装饰乐段风格的短乐句，都是用没有小节线的小音符写出的(贝多芬的钢琴奏鸣曲作品第2号之三的第一乐章结尾处；又如肖邦的B大调夜曲作品第32号的结尾处；其它如在莫扎特的许多奏鸣曲中出现的相同手法)。小节的划分，各各时代都有，但是，古典时代和近代及现代的小节划分在节奏的本质上有很大的不同。

七、在近代音乐中动机的变格划分

在结构严紧的古典音乐中，一度出现的动机，按谐调的原则和对照的原则进行反复，并和节奏原则也保持着密切的关系，常常以同一个类型和重音进行反复。可是，在近代音乐中，动机及乐句完全不进行有组织的反复的情况为多，即使反复也没有模进形式，小节的划分与节拍的抑扬也大多不相一致。例如下面所举的雷格作品的一段，是最简单的一例：

例 479

雷格：e小调小奏鸣曲



为使基本动机做直接反复，既然是四分之四的小节，而基本动机又如弧线所示，只不过是三个四分音符之长度，其轻重拍在类型上是不一致的。所以单用耳听，只能理解为四分之三拍子动机的反复。而且由于最末一个音是二分音符结尾，所以上面的两小节实际上听到的是非常不规则的复杂节奏。与此完全相同的还有下例拉威尔的小奏鸣曲的主题。

例 480

拉威尔：小奏鸣曲



然而，在下面所举的江文也的台湾舞曲中，虽然写出的是四分之三拍子，但是它的节奏如弧线所示，完全成为四分之四拍子的进行，与前述两例恰恰相反。

例 481

江文也：台湾舞曲（开始处）



在古典派音乐中，动机如此不规则的划分及反复是非常罕见的。在浪漫派时代的作品中，尚有一些这样的例子。特别是在舒曼的作品中，这样的例子并不少。

例 482

舒曼：《少年曲集》战歌



这是《少年钢琴曲集》中以八分之六拍子写成的一个小曲，但是在第二小节以后，如弧线所示，是以一小节半划分的动机的反

复进行，恰如成为不规则的八分之九的拍子。作为构成更复杂的反复进行的例子，可看前面引用的雷格的小奏鸣曲的第一乐章中出现的下面的一段(第二主题)。

例 483

雷格：e小调小奏鸣曲



这部分也是四分之四的拍子，但因主动机有四分之六的长度，以不完全小节开始的这主题是$4\frac{1}{2}$小节，在重属和弦上构成半终止。将此在属调上进行反复时(上例第五小节处)，是在小节的第一拍上开始的。而且这主题是复调的结构，如弧线所示，可以用四分之四拍子划分，但是，无论用哪一种方法在反复进行上都与小节位置不相一致，因而是不容易理解的。

同一小奏鸣曲的末乐章，活泼的快板(Vivace)的主题也构成非常不规则的动机的划分。在雷格的作品中，这样的不规则的拍子非常多。

例 484　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　雷格：e小调小奏鸣曲



在前例中，第一小节的主动机在第二小节以同一类型进行反复，在属和弦上构成半终止，但是，前半乐句是$2\frac{1}{2}$小节，而后半乐句却有着$3\frac{1}{2}$小节的长度，而且为了把节奏的反复进行由弧线来表示，主动机与节奏的关系，使人感到纷乱如麻。

第六节　复　调　法

复调是支配了中世纪时代的一种音乐形式（在音乐史上所谓的中世纪，应理解为是指从十四世纪至十七世纪的主调音乐兴起时为止）。它与中世纪的时代精神相适应，而且与音乐精神亦相一致。这时的音乐，不仅是音乐，而且在绘画、雕刻、建筑等所有的艺术领域中，都是以宗教为中心并且隶属于宗教，不允许有作曲家自身的个性表现。在音乐上若说有非个性的表现形式，那就是复调手法。中世纪时代的复调音乐，其旋律没有明确地划分，只是由断续的动机片断地组成，而且也不单偏重某一固定的声部，而是在各声部间平等地配置。复调的最高发展形式自然当推“赋格”，但是，即使不拘泥于赋格的形式，复调音乐的特征也

应是有两个以上的旋律，各自都具有独立的旋律线，而且同时又互相对立。

复调音乐既缺乏个性的表现力，又很少有主观性。因而，它成为最适于表达宗教的、亦即非主观的，非世俗的艺术思想的手段。而且这时代的超脱个性的倾向，在绘画艺术方面也完全是这样。

在音乐中能稍微活泼地表现个性，是从十八世纪开始的。也就是从古典乐派以后，主调音乐兴盛起来的时候开始的。在进入十八世纪的同时，于意大利兴起的主调音乐的形式，使得尼德兰起源的而支配了几个世纪的复调音乐消失了，由此便产生了古典音乐，待古典音乐得到了灿烂的发展，随而诞生了浪漫派音乐。主调音乐的特征是在和声基础上有组织地划分出的一个声部浮现在表面上，借此反映了明确的个性或主观的意识。

所谓音乐，就是用声音进行在时间上进行创造艺术形象的艺术。而所谓复调音乐除在时间上的顺序排列之外，还要加入“同时”的因素，这就产生了完全不同的效果，起到了在主调音乐中看不到的另外复杂的作用。但是应该有必要知道，对于复调音乐，除了有音乐修养者外，是难于理解的。

著者在这里回想起在留学时间某日的教室情景。当听讲复调音乐之际，由教师对听讲生进行了对复调音乐理解力的实验。他先以中庸速度弹奏了某一段严格的卡农，又弹了并非严格而只有两三小节自由模仿的复调乐段，让他们判断哪一段是忠实的模仿。可是在听讲生中，尽管有着优秀的指挥系和作曲系学生，当第二声部或者模仿声部在数小节后起奏时，其判断就很困难，当出现三声部以上至四声部时，严格卡农的乐段与自由模仿乐段的区别，就完全判断不出来了。

总之，这事实表明这样的结论：与其说是当时学生们的音乐理解力不足，莫如说一般我们对复调的理解力不够。在十七、八世纪复调音乐发展到了顶峰时，若不从思维上想尽了一切技巧，借助视觉与谱面做比较，仅仅单靠听觉，总也不可能彻底理解的，关于这一点如同上面所叙述的一样。其结果，音乐脱离了群众，而且也抹杀了音乐本质的美。

可是，像这样立足于思维上的复调手法，在古典乐派中如何继承，在浪漫派中又如何保留，而在近代音乐中又如何运用这种手法，由此又可产生什么效果，关于这一点将在下面进行研究。

以巴赫为中心的前期古典乐派的复调法，是以复调手法本身为第一义的，当各声部平面进行时，产生了第二义的和声现象。而且复调乐曲的开始，即使不像赋格和卡农以模仿法为前提的情况下，也是按自由的模仿法来从事的。巴赫的《马太受难曲》的二十二首合唱曲中，除八首合唱曲外，其余的十四首都是按模仿法写成的，《大弥撒》(hoche Messe)中所有的十七首曲子，除五首外，其余全部都是以模仿法写成。

然而，在古典派以后，到了浪漫派时代的赋格和卡农，只要不以模仿手法为自己的目的，总归还是和声因素成为第一义，这与平面进行的二声部以上的旋律，则成为以谐调为目的的第二义因素。所谓巴赫手法，其性质与此完全不同。这个时代的复调音乐，避免成为超越人们的听觉或理解力上难懂的作品，力图在三声部以上的情况下，也设法加进某些对比的手法以使之易解，更为谐调。

在古典派以后的音乐中，除赋格和卡农这些以复调为前提的曲式外，以复调手法写成的段落，大多都只不过构成乐曲的一部

分。例如复调段落作为用主调写成的与主题相对照的副题之一，或作为其它间奏主题被用在奏鸣曲的展开部之中。当然，随着所要表现某一事物的目的，作曲手法也拥有无限的多样性。但是，无论如何古典派以后的复调音乐，容易理解，讲究演奏效果，这一点是没有改变的。

一、古典派及浪漫派的复调手法

1、在古典派及浪漫派的作品中，只要不限于把复调手法做为本身的目的，而独立的旋律，变为两声部以上的情况是少有的。即使第三声部加进来，那也是限制在极短的时间内偶然出现，或做为和声性补充旋律而出现，成为从属性的时候为多。例如：

例 485

莫扎特：e小调小提琴奏鸣曲（第一乐章）



这是三声部的例子，一声部是作为从属性质的音型存在，而其全体则是模进。

例 486

贝多芬：第三交响乐，第一乐章





这也是三声部例子，其中的一声部只不过常常是回声式的模仿，而实际的三声部是第三、五、七小节等处，最大限度不超过一小节以上。从全体总的看起来可以说是二声部的。

2、二声部以上时，两者很少具有同等的重要性。其中之一声部为基本的主要声部，另外一声部则是辅助的副声部。在一般情况下，这副声部与主要声部相对之下，在节奏上表现出强烈的对比。

例 487

海顿：《惊愕》交响曲（第二乐章）

在本例中，主要声部以八分音符出现，而次要声部（对位声部），是以十六分音符与之相对，成为一个有独立旋律及节奏的伴奏声部。

3、在各声部相互之间，构成鲜明的性格对比使之对立，而又以音势及音色的手段加以强调。例如：

例 488.

莫扎特：《朱皮塔》交响曲（第一乐章）



本例中的低声部音型，因为是以本曲的基本主题作为伴奏音型出现，所以上声部的歌唱性的主旋律，是作为对位声部出现的新旋律。这样的复调法与上述海顿的谱例，都是典型的古典乐派的手法。在两者之间造成强烈的性格对照，给人以深刻的印象。

4、在复调中所使用的主题，首先单独出现一次。以此可使听者对主题有鲜明的印象。然后与第二声部及第三声部结合起来进行发展。其实例已在前述487及488两例中已列举，在这里就不再提示新例。在前面海顿的例中，作为主旋律（T）的八小节，首先单独出现（这单独提示的部分在487例中未写出），在后面莫扎特的例中，在这部分出现之前，只把主动机单独提示出来。

5、在古典乐派及浪漫乐派的复调音乐中，各声部之间真正的

均衡性，在以此为目的的赋格及卡农中，自然是这样，就是用其它的这类复对位手法写成的乐曲中，也可看到。特别是在一部分弦乐四重奏曲中出现的很多，特举出下面二、三实例。

例 489

海顿：四重奏曲（第一乐章）

Vl.

Vla.

Vlc.

本例可说是忠实模仿的一例，四声部都以四分音符相隔一拍进行模仿。

例 490

凯鲁比尼：♭E大调四重奏曲（第一乐章）



这也是模仿的一例，按二重卡农的原则写成，但不是严格的。

按上述情况便可知道在古典派及浪漫派音乐中，大多都是短暂的作为插入部(Episede)形式出现，而这些在大多数情况下都是以极短小的一段构成模进。而且出现的模仿声部长达约八小节，或更长的忠实地进行时，即使直到最后不按正规的卡农形式，普通一般仍将之称为“卡农”。下例就是这样的情况。

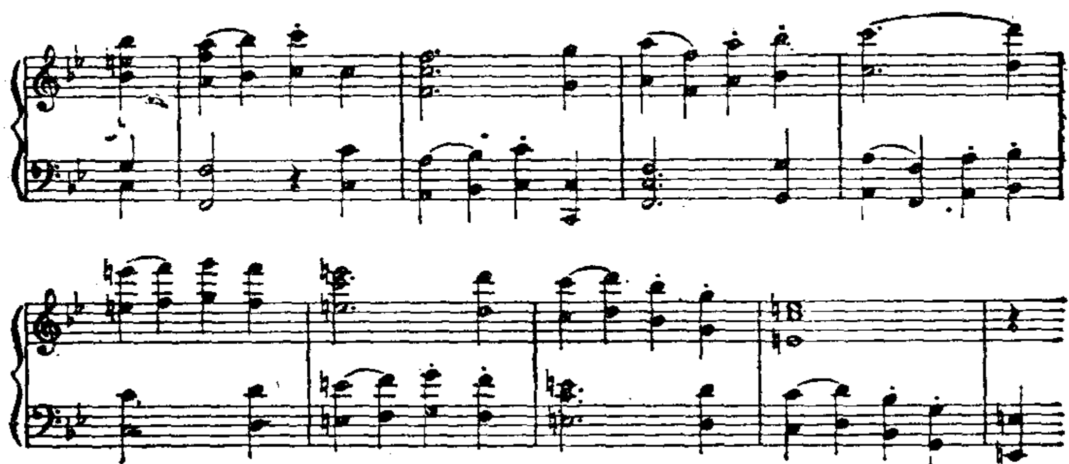
例 491

莫扎特：e小调小提琴奏鸣曲（第一乐章）



例 492

贝多芬：第四交响曲（第一乐章）



复对位手法，所给予的两个对立的旋律在发展时，因上下两个声部要对换位置，所以原则上这两个声部是同等重要的。但是，这种形式在古典派以后的音乐中，不再像巴赫时代使用那么复杂的手法，只不过作为四重奏的一部分或作为其它器乐曲的插入部，临时付诸使用而已。当两个声部交换时，就如例 337 中贝多芬的小提琴奏鸣曲一样，只是在共同的低音上进行，但是用严格的手法把上声部与低音部交换的情况也不少见。例如：

例 493

贝多芬：A大调弦乐四重奏作品第18号之五 （第三乐章）



前四小节的上声部(第一小提琴)与低音部(大提琴)的旋律，在后四小节中进行了忠实的交换。两个内声部（第二小提琴与中提琴）是和声式的补充音。

上面所举的是八度的二重对位，偶而也有其它的音程就是十度、十二度和十三度等交换的例子。例如：

例 49.4

贝多芬：D大调弦乐四重奏曲　　作品第18号之三（第四乐章）

四小节的乐句，在下面四小节反复时，两个声部同时以平行三度音出现，在做二重对位的交换时(第九小节以下)，因前面的低声部旋律在三度音上出现，其结果便成为了十度二重对位。这

样的手法只有在十度音程上才可能出现。

例 495　　勃拉姆斯：《海顿主题变奏曲》（第四变奏）

Var. IV. Andante

I. Klav. *p dolce*　*più f*

Andante

II. Klav. *p dolce*　*più f*

以和声上的对称构成的十小节乐句，在下面十小节内上下声部交换时，用八分音符的主旋律只在低八度演奏。与此相反，用十六分音符的另一声部，在高十二度音程上演奏。这就是“十二度的二重对位法”。

在古典派及浪漫派的作品中，为了达到动机的统一及主题的谐调，也有自然产生复调的情况。即新主题的伴奏音型或节奏是由先行出现的其它主题延长的情况下所产生的，这样的例子特别是在贝多芬以后的音乐作品中很多。

例 496　　莫扎特：C大调弦乐四重奏（第二乐章）



这是把主题的主动机作为其它主题的伴奏音型使用的例子，不仅是节奏，其音程关系也忠实地保持着，乍一看也被看成是复调的乐段。

例 497　　贝多芬：C 小调小提琴奏鸣曲，作品第30号之二（第一乐章）

a.

Kl.

b.

Viol.

Klav.

Vl.

Kl.

a是基本主题，b是第二主题，这时伴奏部分的低音进行由于保持了基本主题的音型，因而构成了复调。

例 498

a. 第一主题　　　　　　　　　　舒柏特：C大调交响曲（最后乐章）



b. 第二主题



a是同一乐曲的开始主题，b是该乐曲的第二主题，但是第二主题的伴奏音型因为取自前例a中的一部分(转位)，两者融合一起成为复调结构。

可是，这只不过是和声的音型而已。做为手法与主调音乐相近。

在主调音乐乐曲中，如果其和声式的补充音采用了基本动机的节奏，可得到复调手法的效果。特别是在不成为旋律而只不过是同一音符反复的情况下，若以动机的性格节奏出现时，就具有一个独立的复调存在。例如：

例 499

舒柏特：降E大调三重奏曲（第三乐章）



如上例，在这里以主动机的节奏进行模仿的同音反复，虽然它只不过是和声式的补充音，但是作为旋律在表面上浮现出来，可以清晰地听到。

二、浪漫派以后，近代音乐中的复调手法

1、在非常大型的乐曲的终曲或结尾部分等处，把在本曲中所使用的几个主要主题，同时组成复调的手法，贝多芬已在他的第九交响曲中做出了范例。下面所示之a是该曲的合唱主 题（T_1），b是后面出现的庄重的行板（Andante Maestoso）主题（T_2），c是两主题同时结合的最后部分。

例 500.

贝多芬：第九交响曲（末乐章）

a Allegro assai T_1 p col 8va bassa

b T_2 ff sf sf
Seid um-schlungen, Mil li-o-nen! die-sen Kuß der gan-zen Welt!

c 主題の変奏
T_1 ff
Freu-de, schö-ner Göt-ter-fun-ken, Toch-ter aus E-ly-si-um! Wir be-tre-ten feu-er-trun-ken, Himm-li-sche, dein Hei-lig-tum!
T_2 sf
Seid um schlun-gen, Mil li-o-nen, die-sen kuß der gan-zen Welt!

在贝多芬第九交响曲中所见到的复调的特色是，单独的两个主题分别出现，每个主题发挥了主要作用之后，这两个主题又缠

绕在一起，两个以上的声部，自开始就同出现的历来的复调法不同，曾经给听众留下强烈印象的主题再次同时奏出，因此既易懂又收到非凡的效果。十九世纪中叶以后，仿效这种手法的作曲家非常多，特别是在戏剧性音乐中其例尤为多见。下面将瓦格纳《名歌手》的序曲中最有名的一例列举如下。

例 501

a. 从序曲开始时的主题　　　瓦格纳：《名歌手》（序曲）

(Beginn des Vorspiels)

b. 后面出现的新主题（名歌手的行进）

c. 第三主题（爱情的动机）

d. 后面的三个主题缠绕在一起的地方

另外，在科涅留斯(Cornelius)的歌剧《巴格达的理发师》中也出现了下面的一段。

例 502　　　科内留斯：《巴格达的理发师》

Nureddin

Komm dei - ne Blu - men zu be



这也是努雷丁(Nuredin)独唱的歌曲，曾在前面单独出现过，佣人的合唱也曾是独立的，但是在这里结合在一起又出现。以这样特殊安排构成的复调手法，在威尔第的歌剧中也可看到很多相同的例子，歌剧《弄臣》中最后有名的四重唱和下面《阿依达》的第二幕的终曲，都可作为同样的例子举出。

例 503

威尔第：《阿依达》（第2幕，终曲）

Chor.

Ramphis

Aida

Orch.

2、随着近代管弦乐法发展的同时，特别是在瓦格纳、理·施特劳斯以后的管弦乐作品和歌剧作品的总谱中，有许多极为复杂的复调总谱，但是，这些大都不能看作是真正的复调手法。自然，各乐器是演奏各各不同的动机和旋律，但是这些无数的旋律不是都出现在音乐的表面上，不过是以某一旋律为中心，将所有作为和声补充音的音型及动机变化而来的材料或是作为主导动机的片断，富有技巧地组织起来的。所以，与真正的复调手法没有关系。

下面所引用的理·施特劳斯的《埃列克特拉》中的一段，是被

例 504

施特劳斯：《埃列克特拉》

gr. Fl. (zu2.)
Hob. (zu2.)
Cl. in B (zu2.)
Hr. 1u. 3 in F. (zu2.)
Hr. 2u. 4 in F. (zu2.)
Fag. (zu2.)
Trp. 1 in F.
Basstb.
Viol.
Br.

Nachbarinnen

1. (Andere) (Alle)
hau'n ihn todt! Pe - ter! So hö - re doch! Gott steh uns bei, geht das so wei - ter
mur - der him! Pe - ter! Now hear me speak! Lord save us all, if this can - not be
je tu er! Pier - re! E - coute - i - ci! Que Dieu nous ai - de si ca doit du -

2. (Einige)
Je - sus! sie schla - gen mei - nen Jun - gen todt! Gott, wel - che
Lord! I am cer - tain they will kill my boy! Lord, what ac -
Je - sus! c'est mon gar - çon qu'ils vont tu - er! Dieu! quel af -

3. (Alle)
Hans hat ei - nen Hieb am Kopf! Hans! ei, so hö - re doch! Gott steh uns
Hans has got a bro - ken head! Hans! Hear me speak to thee! Lord save us
Jean vient d'at - tra - per un coup! Jean! Jean! e - coute i - ci! Dieu! nous as -

4. (Alle)
Gott wie sie wal - ken, wie sie wa - ckeln hin und her!
Lord How they wrest - le, how they stag - ger to and fro!
Dieu! Comme ils ta - pent, comme ils sau - tent, vont et viennent!

Lehrbuben

Alt I. (jubelnd)
an! Hei! Nun geht's! Plautz! hast du nicht ge - sehn!
gins! Hei! there goes! Crack! didst thou see it too!
bon! Hei! ça va! Paf! As - tu vu le coup?

Alt II. (jubelnd)
uns! Hei! Nun geht's! Plautz! hast du nicht ge - sehn!
help! Hei! there goes! Crack! didst thou see it too!
nous! Hei! ça va! Paf! As - tu vu le coup?

Ten. (Zwei)
im - mer mehr lie - ran! Hast's auf der
more and more come on! One for your
vois ve - nir en - cor! Tiens, sur ta

Nachbarn

Zorn.
will? Auf, scheert euch heim!
go? Up, get you home!
reste? Vite au lo - gis!

Vogelg.

Mos.
Geht's euch was an, wenn ich nicht will?
What's that to you if I won't go?
Que vous im - por - te, si je reste?

Eissl.
Was geht's euch an, wenn's mir ge - fällt?
What's that to you if I'm con - tent?
Que vous im - por - te, si je reste!

Koth., Ort., Folts u. Schw.

Nacht.
grad hier blei - ben will? Schickt die Ge - sel - len heim!
that to do with you? Send home the jour - ney - men!
veux res - ter i - ci? Fai - tes ren - trer ces gens!

Gesellen

Ten. (Einige)
Macht Platz, wir schla - gen drein! Macht ihr euch
Make room, we come to fight! You, clear a -
Au large, ou nous frap - pons! He! de - cam -

Bass. (rufend) (Einige)
Weg uns hier ver - weh - ren? Gürt - ler! Spängler!
way by force a - gainst us? Gird - lers! Tinkers!
lez bar - rer la rou - te? He! fon - deurs! He! Po - tiers!

Meist.
Ei so schlag' das Don - ner - wet - ter drein! Scheert ihr
Blows will rain like hail stones on your heads! Now at
Puis - siez - vous cre - ver sur l'heure i - ci, Si

Vc.
CB.

视为在近代管弦乐配器法中的一个典型的复调手法。

在这一部分中，五条旋律是各自独立存在的，相互之间在动机上的关连极少。对此若进一步进行分析时，可知和声补充音也都是以短小的音型形成旋律的片断，构成了新的动机。

然而另外，组合无数独立细小的旋律，表示了在音乐上不成条理的混乱状态，是为了某种表现而必要的作法，这也并不稀奇。例如所举的《名歌手》中之一段（例505），是最适合于表现舞台上挤满了乱哄哄的登场人物，演出纷乱的混战场面，这是近代复调手法之一。

3、与和声理论及所谓传统作曲形式没有关系的印象派、表现派的手法和无调性的现代复调，其倾向是完全另一样的。在这样的作品中，丝毫不受调性的约束，也没有在古典派时代中那样的主题统一问题。主要是绝对独立的几个旋律同时并进，就用这些把绝对的线条性格表现出来。无论在和声上、节奏上及旋律上互相都毫无关系，只不过是个别因素的同时配合而已。

例 506

亨德密特：弦乐四重奏曲，作品第22号 （第一乐章）

小赋格主题

Vl. I.II.

Br.

Cello

这是以小赋格风格处理的四重奏的一段，是以平面进行的独

立的四条旋律，完全没有垂直的和声关系，特别在×记号处，实在是尖锐的、不协和音的摩擦，体现了“现代的”手法的特征。

这样的复调法，作为“线条式的复调法”应该与原来的复调法区分开，下面所举的马勒的一段，作为“线条式的复调法”的例子，可说是有代表性的作品。

例 507

马勒：《大地之歌》

在这里，完全没有协和音与不协合音的区别，在独唱和长笛之间，任何节奏的联系也不存在，两个旋律只是独立平行的线条，汉斯·梅尔斯曼对这段音乐有如下的评论：“这才是我们可以首次称为线条式的复调法，由他才创始了把许多独立线条结合在一起的新法则。它们相互之间没有有组织的结合，在节奏上也没有配合，只是以同等的地位对立着，依各自的重心而独立存在。在主题上，完全看不出对位法的规则，可是各声部虽然是绝对独立的却又互相牵制，然而也考虑到了统一与谐调。”

旋律上的独立与非从属关系的绝对性，甚至相互间的节奏上

的关连也被否定了。这样的节奏关系称为“复合节奏”(Polyrhyt-hmik)，它是由几种不同的节奏，在几个声部中构成多声部的复调性质的配合。